

كاظم جهـاد

أدونيس منتحلاً

دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة

يسبقها: ماهو التناص؟

طبعة جديدة منقحة ومزودة

مكتبة مدبولي

أدونيس منتحلاً

حقوق الطبع محفوظة
١٩٩٣

مقدمة الطبعة الثانية

هذه طبعة جديدة، منقّحة ومزينة، لـ«أدونيس متحلاً»، الصادر في منشورات «أفريقيا الشرق» في الدار البيضاء في ١٩٩١. حرصتُ في هذه الطبعة على الإفادة ممّا قيل أو كُتب في الطبعة السابقة سلباً أو إيجاباً. لطفتُ، أولاً، لهجة الكتاب، وهذه هي الأمنية التي عبرَ عنها أدباء ونقاد عرب عديدون ممّن أكنّ لهم الاحترام وأقرّ لأراهم بالموضوعية. هكذا، يتحوّل الكتاب في هذه الطبعة من مقال سجاليّ إلى بحث نقديّ. الآن، يجد القاريء أمامه وثائق وتساؤلات. ولن يفعل اعتدال اللهجة في رأيي سوى أن يُشدّد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته؛ لقد ذهب الهجوم، وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضدّ تهمة الانتحال الموجهة للشاعر توثيقاً؟

أجمع في هذا الكتاب، كما في طبعته الأولى، وثائق وشواهد اغتنت هنا بشواهد أخرى، يتلّوها بحث في الترجمة الشعرية لأدونيس، وتساؤلات حول شعره، بما يجعل من هذا العمل المتواضع كتاباً في كتاب. ولا يعدم القاريء، كما أبين عنه في موضعه، أن يجد الوحدة في هذا كلّ.

أزلتُ هنا كلّ ما كان في الطبعة السابقة ينتمي إلى مجال المسموع (الانتحال من قطع غير منشورة لسركون بولص وسواه)، وأبقيت على المنشور المؤكّد الوجود وحده. أغلب الشواهد اكتشفها شعراء وباحثون من العراق وتونس وسوريا ولبنان والمغرب. وإذا أجمعتها وأوظّب فيما بينها، فانا، وكما يلاحظ القاريء بنفسه، لاعفي نفسي من مجهود التحليل والمساءلة والتعقيب النقديّ المسهب أحياناً. أضفت إلى هذه الطبعة، مثلاً، فصلين يمتدّان على ما يقرب من مائة صفحة أعرض فيهما بالتفصيل أحكام السرقة لدى العرب، وممارسات «التناص» ومعاييره في الأدب الغربيّ. علّ هذا

يوضّح للبعض ما لا يحتاج في الواقع أيّ توضيح، وما يدخل بالأحرى في عداد الفطرة السليمة: أنّ التناص شيء والإغارة شيء آخر؛ أنّ الاستعارة شيء والسطو شيء آخر؛ أنّ السرقة الخلقة والمحوكة شيء والانتحال السليبي والمتغافل شيء آخر أيضاً.

كذلك، وهذا بحدّ ذاته كبير الأهمية، فإن تجتمع هنا شواهد قدّمها مثقفون آتون من أقطار عربية عديدة، فهذا ممّا من شأنه أن يهب الكتاب طبيعة جماعية ويزيده موضوعيّة على موضوعيّة: ليس هذا النقد هجوماً من فردٍ على شاعر معروف، بل هي أصوات الثقافة العربية «تُحاكِم» بالوثيقة المبرمة والشاهد المدعّم أعمال أحد العاملين فيها.

إلى هذا، وكما في الطبعة السابقة، يجد القاريء تساؤلات لي مطوّلة حول شعر أدونيس، ودراسة لي مطوّلة في مآزق ترجمته لأثار الشاعر. بونفوا.

وسيلاحظ القاريء أنّني أرجأت هنا النظر في مسيرة الشاعر في أبعادها السوسولوجية والسياسية. إنّ أكثر من صوتٍ صديق (وإن اتوقّف قطعاً عند الأصوات المغرضة التي تقدّمت بتناولات مشوّهة للكتاب، تصمت فيها أمام الوثائق والتساؤلات النقدية وتركّز على لهجة هذه الفقرة أو تلك)، قد استكثّر هذا الجمع في الطبعة السابقة بين نقد نصوص الشاعر ونقد سيرته الشخصية. لاشكّ إنّ من غير الممكن الفصل بين ما يكتبه شاعر وسلوكه. السلوك ثقافة، موقف في العالم، و«نص» حيّ يتنقل ويلقي بآثره السليبي أو الايجابي على الآخرين. وعندما يكبر حجم التناقضات بين التصريح والفعل، فلكّ أن تستغرب، بل وحتى أن تحتجّ. ومادمت قد حذفّت هنا الفصل المتعلّق بالتناقضات السياسية-الثقافية لأدونيس، فليسمع لي القاريء بالإشارة إلى بعض منها في هذه المقدمة القصيرة.

مزعجٌ مثلاً هذا التضارب الذي يلاحظه المتتبّع بين روايات عديدة ي طرحها أدونيس لعناصر من سيرته، لا يعرف المرء الصحيح فيها من الغلط. يزعم مثلاً في أكثر من مناسبة أنّه غادر «الحزب القومي السوري الاجتماعي» لتعارض طبيعة الحزب مع مبادئه الشعبية، ويعود بين الفينة والفينة (حواره مع المجلّة «وقائع» مثلاً، في عددها الأول الصادر في باريس

في ١٩٩٠) للتأكيد على أن الزعامة في الحزب «جاءتني على غفلة. وكان سبب ذلك حضوري... نشاطي... حيويّتي... ذكائي... كل هذا فرض الزعامة»، وعلى كون الحزب «علّمنا أن البلاد التي نعيش فيها، والتي اسمها سورية، هي نسيج واحد منذ القدم وحتى الآن... كما علّمنا الحزب انتماعنا لهذا الكل». أو عندما يروي في الحوار المذكور نفسه أنه قطع، صبيّاً، البساتين للحاق بموكب الرئيس السوري شكري القوتلي الذي كان في زيارة للريف، حتى التقاه، رغم إهمال الموظفين له، ومدّحه بقصيدة: «فأنت لنا سيف ونحن لك الغمد»، فقال من الرئيس حقّ التعلّم في المدرسة العمومية. ثمّ يستعيد في عناصر سيرته التي أرفقها بالترجمة الفرنسية لمقتطفات من «المسرح والمرايا» إلى الفرنسية (منشورات لاديفيرانس، باريس، ١٩٩١، تحت عنوان: Chronique des branches)، يستعيد اللقاء ماحياً منه جميع جوانب بحثه عن الرئيس ومدّحه إيّاه: «يقرا قصيدة من تأليفه أمام رئيس الجمهورية الذي كان في جولة في أرياف الشمال. ومن شدة إعجابه، يسأله الرئيس أية مكافأة يودّ، فيطالب الصبي بالتعلّم في المدرسة».

مزعج، كذلك، هذا الادّعاء (حواره مع صحيفة «لوموند» الفرنسية، ٣٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٤) ومناسبات أخرى كثيرة بعدائه لكل مؤسسة وكون «الحكومات لا تنتظر لي بعين الرضى»، مع أنه زار ويزور جميع الاقطار العربية، من المحيط حتى الخليج، يقرأ فيها شعره ويحاضر، بل وحتى يُنظّم ملتقيات. مزعج أيضاً التوكيد في الصحافة الغربية على كونه «جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الكونية»، وأن تكون حديثاً هو أن تقبل بمحاورة الآخرين» (حوار «لوموند» نفسه) والخط المستمر في الصحافة العربية من قدر الثقافة الغربية، فلا كاتب في الغرب يُعادل عنده ما جاء به أبو نؤاس وأبو تمام والمتصوفة! أو تقريبه إسمياً للادباء العرب داخل الثقافة العربية التي هي مجالهم الأليف لا يستطيع فيه لهم نكراناً (قائمة طويلة من المستشارين في تحرير «مواقف» لا يستشيرهم في الواقع في شيء!). وتجاهله للجميع في الصحافة واللقاءات الغربية لا يتحدث إلا عن نفسه، ولا يذكر الآخرين إلا بالتعميم وليتجاوزهم في الشطر الآخر من العبارة نفسها: «من المبالغ القول أنني الوحيد. لعلي الأكثر جذرية» (حوار «لوموند»).

هذا كله وما يرتبط به من سياسة قائمة على التكريس الذاتي وتشغيل الآخرين في المؤسسة الذاتية، والتحامل على كل من يخرج منها أو عليها، واتهامه، ضمن فهم غشيم للأدبيية، بالقيام بثورة الإبن على الأب (ينبغي ههنا الضحك)، هذا كله لهو مما يُغيب ويُزعج. وإذا نُضرب في هذه الطبعة صفحاً عن تحليله (وقد صار معروفاً لدى الجميع)، فلاننا نؤمن مع الفيلسوف جاك دريدا بأن «لا شيء خارج النص». يتلقى النص انعكاسات حياة الشاعر ومواقفه وأخلاقيته، ويعكسها بدوره، منتصباً كمرآة كبيرة كاشفة. في نص أدونيس نرى إلى تناقضاته السلوكية كلها وهي «تتبلر» على هيئة نرجسية برآنية لاتدرك «الأناء» الشعرية الحق كجرح أو حجرة لأصوات العالم على النحو الذي ندين لرامبو وللمتصوفة في جميع الديانات بالكشف عنه بقوة. تتحول النرجسية لدى أدونيس كما سنرى إلى حضور للإسم الشخصي (إسم الشهرة) لاغ للحضور الخفي الفعال، وإلى لعب سطوح. من هنا أحلت في هذه الطبعة مسالة شعر أدونيس إلى نهاية الكتاب حيثما كانت تتصدره في الطبعة السابقة: هنا يلاحظ القاري أن كلا السلوك الانتحالي في الكتابة والارتجالية في الترجمة يصبان في نهاية المطاف في أزمة شعرية لاتنجح تزويقات اللغة ويلاغتها في التخفي عليها إلا مرحلياً، وفقط في أعين من لا يهتم من الشعر إلا هذا اللعب الذي ينجحون فيه بالانبهار والتهيج بأيسر التكاليف.

والحق، فمما يشهده الواقع الشعري والثقافي العربي منذ فترة هو انحسار الادونيسية على كافة الأصعدة، كتابة وسلوكاً. مع التشقق المريع للواقع العربي، وظهور الأصوات الجديدة (التي يمكن أن نلاحظ بلا عسف غياب كل أثر لأدونيس فيها أو عليها)، نشهد انتهاء حقبة «المشائخية» الأدبية أو أدب المؤسسة الذاتية الذي أشاعه أدونيس وأفاد منه أكثر من سواه، والذي يدفع اليوم ثمنه في شعره نفسه. تنتهي المشائخية، لتنهض ثقافة المبدعين الأفراد، ويعود الشعر كما كان عليه أبداً، ثمرة توحّد مريد ورفض لكل مرجعية لاتكون مرجعية الشعر نفسه والشعر وحده. لا يهتم أمام هذه النهاية للأدونيسية كتيب يصدر في هذه اللغة أولئك (ضمن مواضع وشروط نعفي القاري عناء التوقف عند حيثياتها)، أو جائزة دولية تأتي أو

لاتأتي، ويتحوّل انتظارها إلى «عُصابٍ معيشٍ بمرارة (أهذا من الشعر في شيء؟ أو من أجل هذا يشقى الشعراء؟). لا يهّم هذا كلّهُ، لأنّ حركة الشعر تتبع قِوانين أعمق تعمل على المدى الأبعد ولا يوقفها أيُّ من التكريسات الظرفيّة، محليّةً كانت أم دوليّة.

يهمّني، في ختام هذه الكلمة، أن أتوجّه بجزيل الشكر لجميع من ساهموا في رفد هذا الكتاب بالشواهد أو ناقشوا أطروحاته، سواء من أعلن في الكتاب عنهم، أو من أثروا عدم ذكر اسمائهم.

كاظم جهاد

باريس، مطلع ١٩٩٣

القسم الأول

ما هو التناص؟

«واكثر اذ انت كتاب زماننا وشعرائهم أنهم لا يهتدون لتعليل الكلام وتشقيقه، ويتبعون الهوى فيضلهم عن منهج الحق وطريقه، فإذا سمعوا فصلاً من كتاب أو بيت شعر ممن لا يكاد يُجِلُّ في الأدب قدحاً، ولا يعرف هجاءً ولا مدحاً، فهو يحكم على قائله بالسبق والتفخيم، والإجلال والتعظيم، وليس يدري ما رواه سليم الفظ أو مختله، صحيح المعنى أو منخله (...) وهل سبقه إلى ذلك أحد قبله أو هو مُبتدِع؟ وأورد نظيرة سواء أو هو مُخترِع؟ استبدعوا كلامه، وأتبعوا أحكامه، واعتمدوا على الاعتقاد دون الانتقاد، وقبلوه بالتقليد لا بالاختيار، وقابلوه بالامتثال دون الاعتبار والاختبار، ثم إنَّ بيَّنت لهم عوار ما رواه وزله، وخطا ما حكوه وخطله، التزموا نظرة خطئه واقفين مواقف الاعتذار، ومائلين عن طريقة الإنصاف إلى الانتصار، وليست هذه من خصلة الأدياء الذين هُتِّبَتْهم الآداب فصاروا قدوةً وأعلاماً، ودرية العلم فأصبحوا بين الناس قضاةً وحكاماً، وإنما يذهب في مدح الكتاب والشعراء مذهب التقليد من يكون في علومه خفيف البضاعة، قليل الصناعة، صفر وطاب الأدب، ضيق مجال الفضل، قصير باع الفهم، جديب ربايع العقل...»

الشيخ أبو سعد محمد بن أحمد العميدي، ذكره الشيخ يوسف البديعي صاحب «الصبح النبوي».

الفصل الأول

أحكام السرقة لدى العرب

عرف العرب «التناص» وأسهبوا في تحليله، وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة «التناص» الحديثة والمستوردة. عرفوه ودرسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحوا مفردات مفاهيم غنية ووافرة تذهب من «التضمين» في محاسنه ومساوئه إلى «السرقة» ومنازلها العديدة فـ «الإغارة» فـ «السطو» فـ «تلفيق المعنى» فـ «السلخ»، إلخ...

يورد الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، في دراسة سنعود إليها لدى الكلام عن انتحالات أدونيس، أن الشكل الأكثر شيوعاً للتناص (أو مايؤثر هو دعوته بـ «التناصص» على زنة «تفاعل») لدى العرب كان يتمثل في «التضمين»، وهو اقتباس جزئي أو كامل لعبارة يوظفها الشاعر لغرضه لكن الاقتباس بين الشعراء لم يكن بالمستحب، لأنه كان يعني الإقرار من قبل الشاعر بتفوق الشاعر الآخر. لذا كان الاقتباس يذهب أكثر في اتجاه آيات القرآن والاحاديث النبوية. إلا أن العرب أكثروا في الكلام في وجوه «السرقة» و«الأخذ» و«الإغارة»، الجائز منها وغير الجائز، المستحب وغيره، وكذلك، وهذه جانب هام، الإجراءات التي يجب أن يعمل بها الشاعر حتى تصبح سرقة حلالاً وامراً حسناً.

بالرجوع إلى متون التراث، كـ «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، و«الصبح المنبئي عن حيثية المتنبي» للشيخ يوسف البديعي، والرسالتين «الحاتمية» و«الموضحة» لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي، يمكن أن نكون فكرة مفصلة عن هذه الوجوه. وسنرى انذاك أن العرب أبداً لم يعرفوا ولم يبيحوا نوعاً من النقل الكامل غير

المصرّح به والذي لاتعديل فيه، لكلام الآخر ولاتحويل، كهذا الذي يمارسه الأستاذ أدونيس. وحتى حالة المتنبي، التي كثُرَ الكلام عنها والتمثيل عليها، لاتبدو، كما سنرى، أمام ما يمارسه أدونيس إلا عملية بريئة يتلاقى فيها الرجل مع معاني الآخرين¹ (أو قد يأخذها عنهم أحياناً، ولانفس أن العرب كانت تعدّ المعاني مبذولة كالحجارة) ويمنحها كلّ مرة، نعم، كلّ مرة، صياغة خاصة به إن لم تكن تفوق صياغة سابقه دائماً فهي لاتلتقي معهم حرفياً ولو مرة واحدة. وهذا هو ما كانت العرب تدعوه بالسرقعة المستحبة، بالمعنى الحديث لـ«الاختطاف» الخلاق والتناصّ التحويلي، الذي تضيف فيه إلى الآخر أو تغيّر وجهته ومقصده وإيقاعه تماماً. سرقة كانوا يفرّقون بينها وبين الانتحال الذي ينبغي ألا تنسى أيضاً أنه يستمدّ أصله الاشتقاقي من «النحل»، فهو السطو على قفير الآخرين وأخذ ما جمّعوه فيها من عسل ببالغ الاجتهاد والجهد.

أحكام «الوساطة»:

يؤكد صاحب «الوساطة» (نرجع هنا إلى طبعة المكتبة العصرية، بيروت، غير مؤرّخة) على ضرورة التمييز بين درجات السرقة والأخذ ومنازلهما، ويقرّ باديء بدء بأنّ ثمة منهما ما هو جائز وغير جائز. يدعو (ص ١٨٢) إلى الدقّة في النظر والتمعّن في المعاينة، فـ«هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير...» يرى أنّه لا يدخل في مجال السرقة الأخذ بما هو «أمورٌ مقرّرة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمُفحم». أي ما يدعى بلغة اليوم بالكليشيات والصيغ المسكوكة، والمواطيء المشتركة، فهذه «السرقة عنها منتفية». يضرب عليها أمثلة منها تشبيه الحسن بالشمس والبدن، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، إلخ... وهو يعدّ ضمنها ما كان الأصل فيه قد انفرد به شاعر دون غيره وسبق إليه فصارت الناس تتبعه فيه، كـ«سؤال المنزل عن أهله، والتفجّع لمن استبدل بعد ساكنه، ولوم النفس على بكاء الدار، واستعطاف العقل واستبطاء الصبر»، إلخ... فهذه كلّها ابتدر إليها شاعر معيّن ثم نسج لاحقوه على منواله. هذا كلّ من قبيل المشترك الشائع،

ويُصنّف إلى صنفين: «مُشترك عامّ الشركة؛ لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يُساهم عليه، ولا يختصّ بقسم لا يُنازع فيه، فإنّ حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف وولادة الحمار، وجود الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرّر في البداية، وهو مركّب في النفس تركيب الخلقة». والصنف الآخر هو ممّا «سبق المتقدّم إليه ففاز به، ثم تدوّل بعده فكثُر واستعمل، فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد، والاستضافة على السن الشعراء، فحمى نفسه عن السرّ، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يُشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرّد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهاة في حُسنها وصفائها...» (ص ١٨٥). هذا ومثله يدخل في باب السائر المتداول والشائع المتناوّل، حتّى أنّ الناقد يؤكّد: «ولو سمعتَ قائلاً يقول إنّ فلاناً الشاعر اخذ عن فلان قوله؛ لامرحباً بالشيب وجبّذا الشّباب (...) لحكمتَ بجهله، ولم تشكّ في غفلته..» (ص ١٨٦). إلّا إنّ ما سبق كلّ يعرف أيضاً اختصاصاً أو نوعاً من الحصريّة الثقافيّة، فـ «يسبق إليه قومٌ دون قوم؛ لعادة أو عهد، أو مشاهدة أو مراس؛ كتشبيه العرب الفتاة بتريّة النعامة [بيضتها]، ولعلّ في الأمم من لم يرها؛ وحمرة الخدود بالورد والتّفاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها؛ وكأوصاف الفلاة، وفي الناس من لم يُصحّر؛ وسير الإبل، وكثير منهم لم يركب» (الصفحة نفسها).

على أنّ الشعراء يأتون إلى هذا الشائع نفسه يجدّدون فيه، يغيّصون ويبتدعون. إنّ الكبار من الشعراء ليأنفون حتّى من ترديد الشائع كما هو، ولشدّ ماتعاف أنفسهم المثل السائر والصيغة المكرّسة. هكذا في أمر تشبيه الطلل بالكتاب مثلاً، الذي كان شائعاً لدى العرب، يأتيه شاعر كامريّ القيس فتعاف نفسه الحذو حذو من سبق، وهوذا يجدّد ويقول:

«لنّ طلل أبصرته فشجاني كخطّ زبور في عسيب يمانى»
خرج بخطّ الزبور (الكتاب) إلى العسيب (السعف) الآتي من اليمن
(بلد الشاعر). وهوذا شاعر آخر، لبيد، يطرق المعنى نفسه، فيخرج بدوره على السائد، يضيف إليه إضافة نوعيّة، ويقول:

«وجلا السيول عن الطلول كأنّها زبرٌ تُجدّ متونها أقلامها»
يُشبّه هنا جرف السيول للطلل وجلاءها عنها بحركة الأقلام على

صحائف الكتب، وهذا كله فعل ديناميّ وحركة. وهذا ثالث، حاتم، كان قال
في المعنى نفسه ماخرج به إلى صنيع نممة وتوشية:

«اتعرف أطلالاً ونزياً مهتماً كخطك في رق كتاباً مُنمماً»

ويعقب الناقد بالقول: «وأمثال ذلك مما لا يحصى كثرة، ولا يخفى
شهرة، وبين بيت لبيد وبينها ماتراه من الفضل، وله عليها ماتشاهد من
الزيادة والشف» (ص ١٨٧). ويقرر أبعاد: «ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم
تعد من المعاييب، ولم تُحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق،
وبالمدح والتزكية أولى» (ص ١٨٨).

عدا هذا، يعد الناقد سرقة كل ما هو تكرار محض للأخر، حتى إذا لم
يكن نقل البيت والمصراع تاماً. وهو يضرب هنا مثلاً: فقد سمع الفرزدق
جَمِلاً ينشد:

«ترى الناس ماسرنا يسرون خلفنا

وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفا».

فقال: «أنا أحق بهذا البيت، فأخذه غصباً». هذا مما يعدّه الناقد من
السرقة، مهما كان من طرافة الحادثة وتعلل الفرزدق. ومثله قول النابغة:
لو أنّها عرضت لأشمط راهب
وكان ربيعة بن مقروم قال قبله:

«لو أنّها عرضت لأشمط راهب
عبد الإله ضرورة متبذل»

فالشاعر لم يفعل هنا سوى أن لأم البيت مع قافيته، وهذا شيء
قليل. يورد الناقد أمثلة كثيرة من هذا النمط، ويعدّها كلّها من باب السرقة.
وهي لا تتعدى دائماً بيتاً واحداً أو مصراعاً منه، فما سيقول لو وجد نفسه
أمام مقاطع وفقرات كاملة مأخوذة بأسرها كما سنلاحظ؟

لا يفوت الناقد أن ينبّه بالطبع إلى ضرورة الحذر من تشابه اللفظ الذي
يتبطّنه فرق في المؤدّى. فرق تقف عليه في الكلمات «متى أقبلت على صريح
معانيها» (ص ٢٠٣). كما في قول أبي هفان:

«أنا السيف يخشى حده قبل هزّه فكيف هزّ الحسام المهتد»

وقول البحتري:

«ويخشى شذاه وهو غير مُسلط

وقد يُتوفى السيفُ والسيفُ في الغمدِ

وقول المتنبي بعدهما:

«تُهَابُ سِيُوفِ الْهِنْدِ وَهِيَ حَدَائِدُ

فَكَيْفَ إِذَا كَانَتْ نَزَارِيَّةً عَرَبِيَا

وَيُرْهَبُ نَابُ اللَّيْثِ وَاللَّيْثُ وَحْدَهُ

فَكَيْفَ إِذَا كَانَ اللَّيْثُ لَهُ صُحْبَا

وَيُخْشَى عُبَابُ الْبَحْرِ وَهُوَ مَكَانُهُ

فَكَيْفَ بَمَنْ يَغْشَى الْبِلَادَ إِذَا عِبَا»

يقارن كلٌّ من أبي هفّاف والبحثري بين السيف مغمدًا وبينه مصلتًا، ويقارن المتنبي بين السيف الهندي والسيف العربي ثم يتوسّع إلى المقارنة بين رهبة السيف وحيداً ورهبته وهو مُشرّع في يد الفارس حاملة. تشابهت الأوليّة لدى الثلاثة، وتفاوتت المعالجة.

يبين من أمثلة الجرجانيّ صاحب «الوساطة» في محاسبة السرقة والتفنّن في تتبعها ما ينبغي أن يمنح معاصرنا درساً في القسوة الضرورية مع شعرائهم. كان العرب يبرعون في الوقوف على أنماط التشابه (وهي بحدّ ذاتها عيبٌ عندهم) حتّى في ما ينتسب إلى أغراض مختلفة، كأن يكون بعضها من المديح أو النسيب والبعض الآخر من الهجاء. هاهو يورد قول كثيرٍ متشبيهاً:

«أريدُ لأنسى ذكرَها فكأنّما تمثّلُ لي ليلي بكلّ سبيلٍ»

ويجده منبئاً في قول أبي نؤاس ماسحاً:

«ملكٌ تصوّرُ في القلوبِ مثالُهُ فكأنّه لم يخلُ منه مكانُ»

لكنّ السرقة تكون لطيفة وممدوحة عندما تجيء «على وجه القلب،

وقصديّ به النقض» (ص ٢٠٦)، كقول المتنبي:

«وأحبُّه وأحبُّ فيه ملامةٌ إنَّ الملامةَ فيه من أعدائه»

وهو نقضٌ لقول أبي الشيص:

«أجدُ الملامةَ في هواك لذيفةً حبّاً لذكرِكَ فليكنّي اللومُ».

بعد هذه الحالات العامة، يضع الجرجانيّ في نظرنا إصبعه على جوهر «التناص» بمعناه الحديث عندما يرينا تدرج العرب بالسرقة من الأخذ

باللفظ والمعنى أو بأحدهما دون الآخر (وكلاهما مذمومان إذا ما أبانا عن تقارب شديد)، إلى إخفاء السرقة، ما يدعوه الناقد به «السرق الحاذق»، فاللجوء إلى أليات القلب والتغيير حتى يصير ما تأخذ من الغير كأنه خاصتك، لا عتب عليك فيه لأحد. وهذا كله مما يبين عن تطور تاريخي للسرقة وتحويل نوعي لها: كتب الناقد أن السرقة: «كان أكثره ظاهراً كالتوارد الذي صدرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الالفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبراً مافيه من النقيصة بالزيادة، والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر عن اختراعه وابتداع مثله» (ص ٢١٤). هكذا، حرصاً من الشاعر على أصالته وشاعريته، كان إن اضطرراً لأخذ مصراع أو أقل، عاجل إلى رفعه بما ربما كان يقدر هو عليه دون غيره. بعد هذا يقدم الناقد لائحة طويلة من أبيات المتنبي وما أثمهم بسرقتها من الآخرين. ومتى راجع القاري، اللائحة (وسنقدم أمثلة عليها) تيقن أن لا بيت منها ليكاد يخلو من مثل هذا التحويل أو القلب أو الزيادة، يمارسه الشاعر ليستأثر حقاً بالكلام وليصيره كلامه، وذلك لا عن غصب وتخف، بل بمحاكاة شعرية وصنيع إضافي. تحويل يشهد له بالقدرة العجيبة في الانتقال بالكلام من مستوى إلى آخر، ومن حال إلى حال، وإدخال للمعنى في غير سابق مدخل، وتلقيحه بالشكل الجديد أو الزينة غير المسموع بها أبداً من قبل. وهذا كله بحيث يجعل أنموذج السابق له (إن كان هو عارفاً به حقاً، وهذا ليس بالمتحقق منه على الدوام) يشحب أمام أنموذجه هو ويتبدى في تمام عريه. قال أبو تمام مديحاً:

«ولو لم يكن في كفه غير نفسه لجاد بها فليتنق الله سائله»
وقال المتنبي:

«يا أيها المجدي عليه روحه إذ ليس يأتيه لها استجداء»

وهنا خرج بالمعنى إلى «قوة» أخرى. فإذا كان الممدوح لدى أبي تمام وجود بنفسه إذا لم يكن لديه سواها، فإتته لدى المتنبي، يكون كالمجدي عليه بها إن لم يسألها، لأنه لو سئل إياها لأعطاه. والفرق في الصياغة واضح

هو الآخر، لايحتاج إلى بيان.

أو قول ابن الرومي:

«لوحزٌ من جسمٍ لسائلِهِ
أنفَسَ أعضائه لما لِمَا»

وقول المتنبي:

«إنَّكَ من معشرٍ إذا وهبوا
من دون أعمارهم فقد بخلوا»

اكتفى ابن الرومي بمعجم الجسم، لوهب المدح منه لما شعر بالآلم،
وتعداه المتنبي إلى معجم الروح (الأعمار) يعد كل هبة دونها بخلاً.

أو قول أبي تمام ماضياً:

«غربةُ أَعْلَا على كثرةِ الأَهْ
لِ فاضحى في الأقربين جنيعاً»

وقول المتنبي شاكياً:

«وهكذا كنتُ في أهلى وفي وطني إنَّ النَّفيسَ غريبٌ حيثُما كانا»

يجتمع البيتان حول الفكرة الشائعة حديثاً: «لأنبي مكرم في وطنه»،
لكن يلاحظ القاري، كيف يفرق بينهما كل شيء، الشحنة الشعرية والمعجم
ومستوى الخطاب ونوعية الصياغة.

هذه امثلة أخرى نأخذها مباشرة من ديوان المتنبي وحواشي شارحه

البرقوقي عليه:

قال المتنبي يمدح عبد الواحد بن العباس بن أبي الاصبغ الكاتب،

ويعدّد مفاخره:

"وجرين مجرى الشمس في أفلاكها

فقطعن مغربها وجزن المطلاع"

فذكر النقاد بقول حبيب بن أوس الطائي (أبي تمام):

"امطلع الشمس تبغي أن تؤم بنا

فقلتُ كلاً ولكن مطلع الجود"

ونذكر آخرون بقول علي بن الجهم:

"وسارت مسير الشمس في كل بلدة

وهبت هبوب الريح في البر والبحر"

إن ما لم يلتفت إليه النقاد هنا هو أن ثابتة معينة تتكرر لدى الشعراء

الثلاثة، ثابتة ذهنية وبنية عقلية طالما دفعت العربي إلى اتخاذ الطبيعة مرجعاً أساساً، وحركية عناصرها -وخصوصاً الشمس والقمر والنجوم- أنموذجاً وقدوة. وفي ما خلا تشبيه سعة تحرك مفاخر المدوح بسعة حركة الشمس، فكم يفصل بين الشعراء الثلاثة من أدائية معنوية وإيقاعية في أن معاً؟ وكم من فارق بين البيان وطبيعة التشبيه داخل وحدة المشبه به نفسه (الشمس)، بين المتنبي الذي تجوز لديه المفاخر كلاً من الشروق والغروب، وأبي تمام الذي يرجح مسعى صاحبه صوب مطلع الجود لا مطلع الشمس، من حيث يشبه ابن الجهم خصال مدوحه الحميدة ومكارمه بالسير في كل مكان كالشمس، وبالهبوب في كل محل كالرياح؟

مثال آخر:

قال المتنبي يمدح أبا الفرج أحمد بن الحسين القاضي:

"فلم نرَ قبلَ ابنِ الحسينِ أصابعاً
إذا ما هطلنَ استحيتِ الدِّيمُ الوُطْفُ"

فذكر النقاد قول النّوّاسي:

"إن السحابَ لتستحيي إذا نظرت
إلى نِدادكَ فقاسته بما فيها".

هل من صورة عقلية أكثر شيوعاً لدى العرب من هذه التي تقارن وفرة الجود بجزالة ماء السحاب؟ وفي ما خلا هذا الاشتراك في صورة هي بالأساس صورة جمعية متوارثة ليست من اختراع أبي نواس ولا المتنبي، فكم من فارق موسيقي وتكثيفي-تعبيري بين البيتين؟ فعلى حين يكتفي أبو نواس بالتأشير على استحياء السحاب إذا ما قاست ما فيها بندى المدوح، يقدم المتنبي هذه الصورة الرائعة لأصابع تهطل جوداً. أصابع إن هي هطلت فلسوف تخجل منها حتى الديم الوطف، وهي، بتعبير عبد الرحمن البرقوقي شارح ديوانه، السحب "المسترخية الجوانب لكثرة مائها"، علماً أن الديم هي "جمع الديمة وهي المطر يدوم أياماً".

مثال ثالث وأخير:

قال المتنبي يمدح سيف الدولة بادناً بالنسيب:

أيدري الربع أي دم أراقا وأي قلوب هذا الركب شاقا

لنا ولاهله أبدأ قلوبُ تلاقى في جسوم ما تلاقى
وما عفت الرياح له محلاً عفاه من حدا بهم وساقا

ليست الرياح، يقول المتنبي، هي التي عفت المحل، أي أقفرته، فلا ذنب لها، بل عفاه، كما يعبر البرقوقي شارحاً، الحادي الذي ساق الإبل بأهله، فلولم يخرجوا من الربيع لما درس هذا. وإذا ببعض النقاد يذكر بقول أبي الشيص:

مافرق الألف بع سد الله إلا الإبل
والناس يلحون غرا ب البين لما جهلوا
وما إذا صاح غرا ب في الديار احتملوا
وما غراب البين إلا ناقصة أو جملة

هنا أيضاً، فإن ما ينسأه المنتقدون هو أن كلا الشعاعين يرجع إلى بنية ذهنية أو ردة فعل نفسية-اجتماعية شائعة لدى العرب، يؤنب فيها المفجوع بفراق أحبائه الطبيعة (الرياح بحسب المتنبي)، أو الطير (غراب البين بحسب أبي الشيص، وهو الشائع). هذا في حين أن المسؤول الحق عن فراق الأحبة هو أمرهم بالرحيل وسائقهم إلى المنتأى. ماعدا هذا، ومع الأخذ بعين الاعتبار بحديث المتنبي عن تأنيب الرياح، وأبي الشيص عن تذنيب غراب البين، فما أوسع البون الذي يفصل بين أبيات المتنبي المحمكة بالعاطفة حتى لتكاد تغص بها، وبين أبيات أبي الشيص التقريرية الباردة؟ إن ما ينسأه النقاد أو المنتقدون عموماً في الحديث عن "سرقا" المتنبي هو لا فقط تجويده وتجديده في المعاني التي قد يبدو بعض الشبه بينها وبين معاني آخرين، بل ينسئون خصوصاً أن هذا المشترك الشعري بينه وبين سواه هو، في الغالب الأعم، بل لعله كذلك دائماً، مشترك نابع من بنيات ذهنية وأواليات نفسية متقاسمة لدى العرب شائعة بينهم. بنيات وأواليات هي صورهم السلفية-الأصلية archetypes، عليها يتأسس الخطاب الشعري، ومنها ينتقل كل شاعر إلى مجال خصوصيته الذاتية. ينسئون هذا الشيء الذي يجعل من الشاعر العربي القديم، بتعبير صلاح ستيتية، مؤول الجماعة (بالمعنى الموسيقي للكلمة)، يعزف على أنغامها المتوارثة فلا يكاد يتمتع بحرية في الخروج إلا بقدر ما تتيحه له عبقريته الخاصة، العبقرية نفسها التي تسمح للعازف القدير بأن يفرض على ما يعزف لمسته الشخصية.

الحاتمي في رسالتيه في شعر المتنبي:

هذه الأمثلة، وسواها كثير، التي يلاحظ القاريء مافيهما من تفارق وافتراق، تخترق رسالتي أبي علي الحاتمي الشهيرتين: «الرسالة الحاتمية» و«الرسالة الموضحة» (وهذه تنمة للأولى)، من أقصاهما إلى أقصاهما. الأولى منشورة بكاملها في «كتاب الإبانة» (دار المعارف المصرية)، وللثانية طبعة صادرة عن دار صادر ودار بيروت (١٩٦٥). يقدم المؤلف، وكان أحد أكبر ذواقة الشعر بين العرب، ما يشبه محضراً دقيقاً لجلسات طويلة جمعتها بالمتنبي وتبادلاً أطراف الحديث حول معانٍ يعتقد الحاتمي أن العرب سبقت إليها المتنبي، فيعارضه المتنبي بالحجة، أو يؤيده القول، في مناخ من الاستحسان المتبادل، بل وحتى الضحك المتقاسم. وفي أي من الأمثلة المطروحة (للقاريء أن يراجع المصدرين) لاتجد بيتاً واحداً يحذو فيه المتنبي سابقه باللفظ والمعنى أو لا يفارقه فيه مفارقة مبينة.

يورد الحاتمي مثلاً قول المتنبي في أحد أبياته: «وانت الخلائق»، ويردّه إلى قول أبي نؤاس:

«وليس لله بمُسْتَنَكِرٍ أن يجمعَ العالمَ في واحدٍ»

ويردّ بيت أبي نؤاس هذا نفسه إلى قول جرير:

«إذا غضبتُ عليك بنو تميم جسبتُ الناسَ كلُّهمُ غضاباً»

ويلاحظ القاريء بنفسه البون الشاسع الفاصل بين الثلاثة.

ويذكر المتنبي بقوله: «وزاد في الحذر على العقاقير»، ويقول إنه أت من

قول بعض العرب:

مُنيتُ بزمردٍ كالعصا الصُّ وأخبتُ من كُنْدَشٍ»

ومن قولهم (وهو من المثل السائر): «هو أحذر من كندش»، وهو

العقق. فإذا كانت العرب تضرب مثلاً بحذر هذا الطائر، فما السوء في أن

يرجع إليه المتنبي، والأمثال السائرة، كما رأينا مع صاحب «الوساطة»، من

أول الأمور التي لاتدخل قط في عداد السرقة؟ أو يذكره بقوله:

بليتُ بلى الأطلالِ إن لم أقف به

وقوفَ شحيجٍ ضاعَ في التُّربِ خاتمةُ

ويردّه إلى قول هميان بن قحفة: ١

فهن حيرى كمضلات الخدم

والفرق بين التشبيهين واضح، ثم إن التمثيل على الحيرة بوقفة من أضاع شيئاً هي من سائر الكلام.

هكذا يجتاز القاريء الرسالتين ولا يجد لا «سليخاً» من قبل المتنبي لكلام سواه ولا «سطواً» من لدنه على بنياتهم أو لطيف تعابيرهم وصياغاتهم. بل إن له أن يردّ على منتقديه، وفي أولهم الحاتمي نفسه، بما ردّ به أحمد بن أبي طاهر على البحترى وقد ادّعى عليه الأخير سرقة:

«والشعرُ ظهرُ طريقٍ أنتَ راكبهُ

فمنهُ مُنشعِبٌ وغيرُ منشعِبٍ

وربّما ضمُّ بين الركبِ منهجُهُ

والصقّ الطنّبُ العالي على الطنّبِ»

الشيخ البديعي في «الصُّبحُ المُنبّي»:

يُعدّ «الصُّبحُ المُنبّي عن حيثيّة المُنبّي»، إلى جانب «الوساطة» وقد سبق ذكرها، من أهمّ المراجع في دراسة أحكام السرقة لدى العرب بعامة، وما أثّر من مغالطات حول المتنبي بخاصّة. وتتبع هذه الأهمية لامن آراء الرجل ومحاماته على نحو لامع عن أبي الطيّب فحسب، بل كذلك في تقديمه حجج الآخرين على نحو واسع وذكره مصادر دراسة هذا الباب. وبإيديّ ذي بدء يؤكد البديعي على طرائق المتنبي في مفارقة غيره، والخروج بالكلام مخرجاً لا يعود إلّا إليه وحده. هوذا يكتب بصدد اشتراك المتنبي في أحد الأبيات مع مسلم بن الوليد وأبي تمام: «وكذلك فعل أبو الطيّب، فإنّه لما انتهى الأمر إليه سلك هذه الطريقة التي سلكها من تقدّمه، إلّا أنّه خرج منها إلى غير المقصد الذي قصدوه، فأغرب وأبدع، وحاز الإحسان بجملته، فصار كأنّه المبتدع لهذا المعنى دون غيره.»

وعلى نحو ما فعل صاحب «الوساطة»، يعدّد البديعي «من المعاني ما يتساوى فيه الشعراء، ويشترك فيه المحدثون والقدماء»، فإنّ «أمثال هذه المعاني والظواهر تتوارد عليها جميع الخواطر، وتستوي في إيرادها، ومثل

ذلك لا يُطلق على المتأخر اسمَ السرقة...» إلا أن أجلى وأجلّ فوائد الكتاب إنما تتمثل في تقديمه مسرداً مفصلاً بحالات السرقة عند العرب، وما اعتبروه منها مذموماً أو غير مذموم، هذا بيان عنها على أثره، وهي ستخدمنا معايير في النظر إلى النصوص، وسنمنحها نحن أسماء متميزة تساعد في تكتيفها في مصطلحات:

الضرب الأول: وهو أن «يأخذ الثاني من الأول المعنى واللفظ جميعاً»، وسندعوه نحن بـ«الغصْب». والضرب الثاني: أن «يأخذ المعنى وأكثر اللفظ»، وهو مذموم لدى كثرة مقدار ما يؤخذ، ومحمود عند بيان التصرف به والإدخال عليه، وهو مدعاة النقاد العرب بـ«السلخ». والضرب الثالث: أن «يأخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه، وهذا من أدقها مذهباً، وأحسنها صورة»، وسندعوه بـ«المُشابهة». والضرب الرابع: «أن يأخذ المعنى مجرداً من اللفظ، وهذا لا يكاد يأتي إلا قليلاً»، وسندعوه بـ«استسقاء المعنى». والضرب الخامس: «أن يأخذ المعنى ويسيراً من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات»، وسندعوه مجازةً لقدامى العرب بـ«تلفيق المعنى». والضرب السادس: أن يأخذ المعنى فيقلبه، وذلك محمود، ويخرجه حسنه عن حد السرقة»، وسندعوه بـ«القلب». والضرب السابع: «أن يأخذ بعض المعنى، وهذا الضرب محمود»، وسندعوه بـ«الاستلهام». والضرب الثامن: «أن يأخذ المعنى فيزيد عليه معنى آخر، وهذا الضرب لا يكون إلا حسناً»، وسندعوه بـ«الزيادة» أو «التوسّع». والضرب التاسع: «أن يأخذ المعنى فيكسبه عبارةً أحسن من الأولى، وهذا هو المحمود الذي يُخرجه حسنه عن باب السرقة»، وسندعوه بـ«الإعادة». والضرب العاشر: «أن يأخذ المعنى، ويسبكه سبكاً موجزاً، وذلك من أحسن السرقات»، وسندعوه بـ«التكثيف». والضرب الحادي عشر: «أن يكون المعنى عاماً، فيجعله خاصاً، أو بالعكس، وهذا من السرقات التي يُسامح فيها صاحبنا»، وسندعو الصنيعين بـ«التخصيص» و«التعميم». والضرب الثاني عشر: «أن يزيد المعنى بياناً مع المساواة في أصله»، ولا يُطلق عليه البديعي حكماً، ولعله ممّا تسامحت فيه العرب، وسندعوه بـ«الجَلْو». والضرب الثالث عشر: «وهو اتّحاد الطريق واختلاف المقصد»، ويمكن أن يبلغ فيه الشاعر غاية

الإحسان»، وسندعوه بـ«المفارقة». والضرب الرابع عشر: وهو «قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة»، وهو يدعو هذا الضرب «مسخاً». والضرب الخامس عشر: وهو «قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، ولا يسمّى هذا الضرب مسخاً وإن سمّوه، لأنّه محمود، والمسوخ مذموم»، وسندعوه بـ«التجميل».

هذه هي الضروب التي ينبغي أن نضعها نصبَ العيان ونحن نتأمل شواهد النقاد في ما أخذه أدونيس من سواء. ينبغي أن نتساءل بلا محاباة ولا تستر أين عدلَ ما قال سواء، وأين قلبه، أين أعاد السبك، أين كثف، أين توسّع، أين جمّل ما كان قبيحاً، وأين فرضَ بيانه؟ إلخ... قبل أن نفعل هذا، سنستعرض ظاهرة «التناص» في الأدب والنقد الغربيين، وسيُفاجأ القارئ برؤية النقاد وهم يُسمّون هنا أوالياتٍ درسها العرب وسمّوها على نحوٍ كبيرٍ من الدقّة منذ قرون.

الفصل الثاني

التناص في الأدب الغربي

«ليس نصّ بروسست هو ما أدعوه، بل ما يأتي إليّ (...) إنه ليس
«سلطة»، بل مجرد ذكرى حلقية»

رولان بارت

مدخل أساسي: حالة لوتريامون:

قبل أن تشيع مفردة «التناص» ومفهومه في النقد المعاصر، انشغل النقد الفرنسي بحالات تعامل النصوص مع بعضها البعض، وجاء عمل لوتريامون Lautréamont، «أناشيد لوتريامون»، بخاصة لي طرح نفسه على الأدب كحالة حافلة بالنتائج تستدعي معالجة جديدة للظاهرة. ففيما خلا بعض وصف موجز لأجنحة الطير يأخذه لوتريامون من أحد معاجم العلوم الطبيعية، وجدت في عمله صيغ من «الكتاب المقدس» وبودليير وسواه وهي تتخذ لديه صياغة جديدة، وتشهد على توسع لايزداد فيه معناها فحسب، بل ينقلب الجاد والفاجع إلى ساخر بل كاريكاتوري، وبالعكس. إن فلسفة اللقينية والتهمك والوبة أحة المقصودة تنشأ لديه على أنقاض فلسفة الرومنطيقيين المتفجعة، وتقيم عليها عمل شيطان أسود، صنيعاً لاهباً لرجل غفل اختفى في ظروف غامضة، ولم يترك للتاريخ حتى صورته الشخصية.

لعل أفضل دراسة لهذه السرقة المقصودة والمحوّلة بحيث لا تعود تمثل سرقة، كما مارسها لوتريامون في «أناشيد بالدور» و «أشعار»، هي هذه التي قدمها موريس بلانشو، المعروف بكونه أحد أكبر نقاد فرنسا وروائيها ومفكرها، في كتابه: «لوتريامون وساد» (Lautréamont et Sade, Ed. de Minuit, Paris, 1963) يستعيد فيها أولاً ما كتبه نقاد سابقون في عمل إيزيدور دو كاس (الإسم الحقيقي للوتريامون)، ومحاولاتهم إرجاع بعض

صوره إلى أصول عديدة. يدفعنا بلانشو إلى ملاحظة أن عمل لوتريامون ليس كما يتوهم البعض "نيزكاً لا أصل له"، بل إن الشاعر نفسه يقرّ بمصادره: ألم يكتب في رسالة إلى ناشره (يذكرها بلانشو ص ٦٢): "لقد غنيت الشرّ كما فعل ميكيفكس، وبايرون، وملتون، وسوتني، والفريد دوموسيه، وبودليير، إلخ..."؟ كما يذكّرنا بلانشو باستقصاءات هانس رودولف لندر Hans Rudolf Linder الذي يظل كتابه «لوتريامون: عمله ورؤيته للعالم» (Lautrémont: Sein Werk und sein Weltbild)، يظلّ في نظره "مثيراً للإستغراب في استنتاجاته أحياناً، ولكنه عمل دقيق ومرهف" (بلانشو، ص ٦٢). يبدو أنه اكتشف، إضافةً إلى المصادر المذكورة، مصدراً جديداً يتمثل في "رؤية يوحنا" (التي تُعرّف بـ«قيامة يوحنا»). يرى لندر إن لوتريامون يستلهم "الرؤيا" إلى هذا الحدّ بحيث يجيز الناقد لنفسه نعت "أناشيد مالدور" بـ "قيامة سوداء" (يذكره بلانشو، الصفحة نفسها). ولن تكون سرايا القمل في نشيد مالدور الثاني، في هذه الحالة، سوى "نسخة" من الجراد التي يدعو الملاك الخامس للغزو عندما يُبوق في الرويا المذكورة. أما خرتيت لوتريامون فلن يعود سوى الدابة المعروفة في «الرؤيا». لكن حتى إذا قبلنا بذلك -يستطرد بلانشو- فإن «علينا، والحالة هذه أن نلاحظ أنّ ثمة في "مالدور" تغييراً للطبيعة مستمراً بين القوتين، قوة الأعلى وقوة الأسفل، ذلك أن الله هو الآن الدابة، وهو الآن من لا يتوقّف عن الزحف" (ص ٦٤). أي خلافاً لما يحدث في "رؤيا يوحنا" تماماً. ويضيف: "أنّ ثمة الكثير مما يدفعنا في هذه الفقرة [من مالدور] إلى البحث عن الملامح المتناثرة لصور "القيامة" وقد تعرضت للقلب" (الصفحة نفسها). إلى هذا، فإن بلانشو يتساءل عما يدفع ليندر إلى "الرجوع صعوداً إلى "رؤيا يوحنا" كلّما لاحظ ظلاً للشيطان يرسم على مالدور. ولم لا يذهب إلى ما هو أقرب: لا إلى ميلتون وحده (الذي يتحدث عنه لوتريامون) أو إلى بايرون (الذي يتحدث هو عنه أيضاً)، أو إلى لويس، ولكن إلى بودليير الذي صنع من الشيطان صورة شعرية هي من الفعالية بحيث لا تقدر كل مخيلة شعرية شابة من تلك الفترة، طامحة إلى العودة إلى أسطورة التمرد القديم، إلا أن تمر بازهار الشرّ؟ أو يحتاج هذا إلى براهين؟" ويمعن بلانشو في التأكيد على أهمية شاعر كبودليير لدى شاعر كلوتريامون وجيله كلّهُ: "إنّ من كان، حوالي العام ١٨٦٥، في سنيّه العشرين، ويحسّ بحلم القوة الكلية للشرّ وهو يحوم فوقه، فهو عليه بالضرورة أن يقترب من عمل بودليير، عمل يتنفس فيه

الكثافة الشيطانية الأقوى في أدبنا. وبالنسبة إلى لوتريامون، فلا يمثل بودلير مصدراً من الوجهة المبدئية فحسب، وإنما بؤرة للتداعيات [أو الصور المتذكّرة] وهذا ما يمكن أن تدلل عليه كل قراءة منصّة" (ص ٦٥). ويعدّد بلانشو المواضع المشتركة لكلا الشاعرين. هناك أولاً تبجيل البحر. كتب لوتريامون في نشيده الشهير للأوقيانوس أو البحر المحيط:

"إنك لتواضع"،

وكتب بودلير مقارناً البحر والإنسان:

"كلاكما مدلهم وكثوم".

ويتساءل لوتريامون:

"مَنْ الأعرق، مَنْ الأكثر تعذراً على النفاذ بين الاثنين: الأوقيانوس أم قلب الإنسان؟"

وبودلير:

"يا إنسان، لا أحد سبّر غورَ مهاويك

يا بحر، لا أحد يعرف ثرواتك الباطنة"

"إنّني أمقتك"، يقول لوتريامون للأوقيانوس.

"إنّني أكرهك، يا أوقيانوس"، يقول بودلير.

وحيثما كتب الأول:

"اجبني يا أوقيانوس، أتريد أن تكون أخي؟"، كان الثاني قد كتب:

"أيها الإنسان الحرّ، أبدأ ستُحبُّ البحر

.....

أيها المتقاتلان الأزليّان، الأخوان الفظيعان!"

كذلك، فحين ينصحنا لوتريامون بأنه "ينبغي أن ندعَ أظافرنا تنمو طيلة خمسة عشر يوماً! أه، كم سيكون عذبا أن ننتزع من سريره صغيراً لا شيء يعلو شفّته العليا بعد... ثم، فجأة، وفي اللحظة التي لا ينتظر فيها تلك قط، ننشبُ الأظافر الطويلة في بطنه الرخوة..."، فكيف لا نتذكر، يتساءل بلانشو، قطعة بودلير في قصيدته "مباركة":

وعندما سأضجرُ من هذه المهازل الجحود
فسأطرحُ عليه يدي الواهية والقويّة
وأظافري، الشبيهة بمخالب البعائق
ستعرفُ أن تشقُ طريقها حتى قلبه".

الشيء نفسه بالنسبة لأبيات بودلير:

"طيورُ فراسةٍ على مرتعها جائمة
تُدمرُ بسُعارٍ مشنوقاً نضجَ من قبل
كلُّ يغرزُ كالآلة منقاره الوخيم
في جميع الأركان الدامية لهذه العفونة".

أبيات لا يمكن إلا أن تنبثق إلى الذاكرة لدى قراءة سطور لوتريامون
عن "مشنوقه"، الذي "يعاني هو أيضاً من الام الإخصاء وعقوبة العجز"
(بلانشو، ص ٦٧). وعلى النحو نفسه الذي كتب فيه بودلير عن المشنوق
المتعفن الجسد:

"أيها المشنوق المضحك، إن الامك لهي الأمي"،

فإن لوتريامون يتذكر هذا المشنوق البائس ويعنى به، بإحساس
بالشفقة حقيقي، ويمحضه مشاعر تعاطفٍ خفيٍّ (بلانشو، ص ٦٧)

ولا تتوقف مصادر الدعايات (وستكون لهذه المفردة أهميتها) عند
بودلير. فإلى جانب دانتي، كمصدر واضح لمشاهد التهام اللحم البشري،
يشير لوتريامون نفسه إلى مصدر شرقي، هو "البهاغافاد - جيتا". كما أن
أندريه مالرو، بولعه كباحث في الآثار والفنون، يعتقد أنه اكتشف أصل هذه
المشاهد في لوحة محفورة انجليزية كانت بالغة الشهرة في ١٧٦٠، أي في
عهد لوتريامون نفسه.

بعد الإبانة عن هذه الدعايات أو المشابه (ولا يلاحظ القاريء عبارة
واحدة مأخوذة بحرفها الواحد من قبل لوتريامون، وإنما يتعلق الأمر بصورة
مستعادة ورؤى متناظرة)، يقدم بلانشو ما يشبه دفاعاً عن لوتريامون، نوجزه
في النقاط الخمس التالية:

١- "لا شك، كتب بلانشو، أن لوتريامون كان قادراً على أن يعثر
لوحده على صورة كهذه، وينمّيها بحسب حركات رغبته هو" (ص ٦٧). إن
الصورة المقصودة هي صورة المشنوق، لكن يمكن تعميم الحكم على جميع

الصور الباقية. ذلك أن عملاً، هو يمثل هذه الهلاسية والقوة الرابعة التي لـ "مالدرور"، ماكان سيقصر عن أن يدفع بقوته الابتكارية إلى مدى بعيد.

٢- إن تعدّد المواضيع التي يرد فيها، لدى بودلير مثلما لدى لوتريامون، هذا التضافر للعشق الأنثوي ("نهج فيضوس العريقة") و"جسم المشنوق الذي تلتهمه الزراير"، لا يمكن، كما كتب بلانشو، في الصفحة نفسها، إلا أن يدلّ على "هاجس مشترك لدى الشعاعين".

٣- إن أحداً لا يقدر إلا يلاحظ أنّ التغيّرات أو التحويلات "بين نصّ وآخر [نصّ لوتريامون والنصّ الآخر] تظلّ كبيرة" (ص ٦٥). وإن أحداً لا يريد إثبات أنّ لوتريامون "قد استعار من سابق له مصادر ابتكاره. بل العكس تماماً، فحيثما نقبض عليه في الجُرم المشهود المتمثل في استذكار الآخر، فهنا بالذات تسطع غرابة عمله، والقوة الخاصة لرؤياه، والعمل الفريد لنباهته" (الصفحة نفسها).

٤- والآن، وبعدما لاحظنا، أولاً، أن الأمر يتعلق باستذكار لا بنقل، وثانياً، أن ثمة عملاً للتحويل مشهوداً، فإن بلانشو يذكرنا بطبيعة "أناشيد مالدرور" وبطبيعة لوتريامون نفسه: "فتى مثقف"، اطلع على كبير آثار الإنسانية، وما هو يعيد تمليها، محاولاً دفعها أبعد: "إنّ من اللافت أن لوتريامون، حتّى عندما يتبع تيار عصره، وحتى عندما يعبر، بوقاحة الشباب، عن انحيازات هذا العصر وأهوائه المرحلية، من تفخيم الشر إلى الميل إلى الجنّازي، فالتحدّي اللوسيفيري (الشيطاني) فهو، أي لوتريامون، لا يخفي بالتأكيد مصادره، وإنما يبدو في الأوان ذاته مسكوناً بجميع كبار آثار جميع العصور، ويبدو أخيراً كمثل الهائم في عالم خيالي تتلاقى فيه ويؤكد بعضها البعض أحلام مصنوعة من لدن الكل وموجّهة للكل، الأحلام المبهمة للديانات والميثولوجيات التي هي بلا ذاكرة" (ص ٦٩). وسواءً أكان لوتريامون قد تأثر، في رؤياه، بالقيامة أو ببودلير، وسواءً أعرف لوحة "الشيطان الأحمر" The Red Devil التي يشير إليها مالرو أم لم يعرفها، فإن لوتريامون يظل مسحوراً بهذه "... الذكريات التي تنعش الكتب وتظل مجتذبة في حركة ذاكرة شاسعة حاملة، هي البوتقة التشكيلية للكوابيس وبعض اللوحات" (ص ٧٠).

هذه الصياغة المعتادة لمتن الآداب والفنون الإنسانية التي يكون لوتريامون حاولها في "مالدرور"، والتي يتناولها بلانشو هنا قبل شيوع مفهوم «التناص» الذي سنعود لنتناولها ضمنه مع ناقد آخر هو لورون جيني،

هذه الصياغة المعتادة هي أيضاً ما يميل إلى توكيده أندريه بريتون André Breton في تقديمه للشعر في مصنفه الشهير: "أنطولوجيا الدعابة السوداء". يبدو بريتون مُفكراً باستعدادات أو تداعيات القيامة في "مالدرور" إذ ينعت به بأنه "قيامه نهائية"، قاصداً بذلك نسخة أخيرة مكتملة للقيامة. ومشيراً إلى هذا التحويل الرهيب الذي يمارسه لوتريامون على نصوص سابقه، كتب بريتون: "إن مبدأً للتحوّل السرمدي قد استحوذ هنا على الأشياء مثلما على الأفكار، دافعاً إياها إلى تحررها الكامل الذي يستدعيه تحرر الإنسان. وبهذه الصفة فإن لغة الكتاب هي هنا، وفي الأوان ذاته، [عنصر] مذهب ومشيمة جنينية بلا نظير" (ص ١٦٦ من طبعة بوفير Pauvert). قوة تحويل تُلقى في نظره بإشعاعها على عمل المستقبل نفسه، إذ أضاف بريتون: "إن كل ما سيفكر به ويحاول طوال عصور مما هو أكثر جراً، قد استطاع هنا أن يجد نفسه مصوغاً، في قانونه السحري من قبل" (المصدر نفسه، ص ١٦٦).

٥- الحجة الخامسة (التي تلتحق بالأولى)، التي يصوغها بلانشو، هي، إذ جاز التعبير، حجة العبقرية التي تستمد تبريرها من ذاتها، وترفض الأمحاء وراء ما يفرّجها عن نفسها. ينبغي أن يكون المرء لوتريامون. أو رامبو حتى ينال جدارة مثل هذه الحجة. كتب بلانشو أنه، حتى إذا فكّرنا، كما يفعل مارسيل جان وأرباد ميزيه، بأن لوتريامون يقوم، في الكتاب الأول من أناشيده، باستعادة عامدة لروائع الإنسانية، مقدماً تحويلاً لها في كل فقرة، فإننا لن نجد هنا ما يدعمنا من وجهة نظر الإبداع نفسه: "ذلك أن مثل هذا المخطط، المجرد، والمنهجي، الذي يقوم به مؤلف، [والذي يدفعه لاستعادة الآخرين] يبدو أن أية قوة خلاقة لن تقدر أن تقبل به سلفاً؛ إننا لعلّ يقين من أن شبح لوتريامون كان سيحيل إيزيدور دوكاس إلى الصمت، حتى إذا كان الأخير حاول أن يفرض عليه مثل هذا التصميم المسبق؛ أو، بتعبير آخر، فإن لوتريامون كان [في هذه الحالة] سيظلّ مقيماً إلى الأبد في الوجهة الأخرى من الورقة البيضاء، هذه الورقة المعلقة إلى الحائط، والتي كانت حرارة الشمعة تجعلها تهتزّ بسكون، هكذا بحيث سيكون بمقدور دوكاس، "الفتى الذي كان يحلم بالمجد"، أن يسمع عبر هذه الهسهسة اسم مالدرور ولوتريامون الذي كان (أي الاسم) ينتظر الولادة" (ص ٩٧). إن الشاعر، صانع العمل، أي لوتريامون، يقف هنا بوجه مناورات الرجل المتخفي وراءه، أي دوكاس، الذي لا يمثل سوى قناعه الأرضي وحامل أوراقه الثبوتية. فهل

نقدر، بصراحة وبلا عسف، أن نتخذ الحجة نفسها، حجة العبقرية، للدفاع عن أدونيس؟ وإذا ما تجاوزنا الفارق بين أدونيس كموهبة (كبيرة أم غير كبيرة، ليس هذا هو السؤال ههنا) ورامبو ولوتريامون كشاعرين عبقرين واستثنائيين، فهل حفظ أدونيس نفسه حقاً من الأحلام الدنيوية، أحلام الوصول، التي تراود الرجل الذي يسكن إهابه؟ وما دام أدونيس موقع نفسه باديء ذي بدء في جدل الاسم المستعار والاسم الحقيقي أو الأصلي، فهل عرف أو حسب النتائج الخطيرة معرفياً لاختيار كهذا؟ هل أن هذا الذي لا يتراجع، كما سنرى، عن الاستحواذ على مقالة صحفية لسواه قد عرف الأمحاء وراء اسمه المستعار كما فعل دوكاس إذ اختفى وراء لوتريامون ولم ينطق إلا عبر عمله، أم إن اختيار «أدونيس» نفسه توقيعاً كان مدفوعاً منذ البدء في مسعى ظهور وانتشار؟ هذه كلها أسئلة مطروحة لجبل لن يسمح لنفسه بالمرور صامتاً، كما فعل سابقوه، على اختيارات قد تبدو ظرفية أو بريئة ولكنها ليست من هذا بشيء، البتة.

هذه القوة اللوتريامونية التي تستمدّ سندها من ذاتها وتجرف كل شيء في تيار التحويل الكبير، وجدت أخيراً تسميتها السعيدة لدى المفكر الفرنسي غي ديبور الذي ينرى إليه في كتابه "مجتمع المشهد" (Guy Debord, "La société du spectacle", Ed. Lebovici, Paris, 1971)، وهو يتحدث عن "الاختطاف" Le détournement. لا يتعلق الأمر بأن تقتبس الآخر في استشهاد تُعَوَّل فيه عليه، وإنما بحرفه عن مساره، بحيث يكون من ابتكارك أنت نفسك. إن هذا العمل "يقبض على عبارة مؤلف ما عن قرب، ويستخدم تعبيراته، ويمحو فكرة خاطئة، مُبدلاً إياها بالفكرة الصائبة" (ص ١٦٠). كتب ديبور مُعرفاً: "إن الاختطاف هو مضاد القبسة، والسيادة النظرية المزيفة دائماً بحقيقة كونها أصبحت قبسة" (الصفحة نفسها). بالتضاد مع اللغة المتحجرة للأيديولوجية، يجترح الاختطاف "لغة ضد-أيديولوجية ذات سيولة" (سيكون للمفردة "سيالة" هنا دلالة سلبية تذهب بعكس قصد المفكر): «إنه، في أعلى نقطة، اللغة التي لا يقدر على توكيدها أي مرجع قديم وما فوق -نقدي. بل بالعكس إن تماسكه الخاص، في ذاته، وصحبة الوقائع القابلة للممارسة، هو القادر على توكيد البؤرة القديمة للحقيقة التي يستعيدها هو. لا يؤسس الاختطاف باعته على أي شيء برآني على حقيقته الخاصة بما هي نقد حاضر» (ص ١٦٠-١٦١).

تحديد التناص:

لعلّ في دراسة أنيك بويّاغيه Annick Bouillaguet، «تصنيفية (تبيولوجيا) للاستعارة» (بمعنى استعارة مقال مؤلف آخر، لابعنى المجاز)، المنشورة في العدد ٨ من مجلة «الشعرية» Poétique (وسنرجع غالباً لهذه المجلة، التي قدّمت وقفات بالغة الثراء أمام «التناص» وخصّته بعددٍ خاصٍ ضخم سيكون رائدنا في هذه القراءة للتناص في الأدب والتنظير الأدبي الغربيين)، أقول لعلّ فيها مايمدّنا بمدخل عامٍ مُقنّع لمسألة التناص أو أواليتّه. تذكرُ الناقدة بكامل الحقّ أنّ اجترّاح مصطلح التناص intertextualité إنّما هو عائدٌ إلى جوليا كريستيفا التي كتبت في ١٩٦٩ في «أبحاث من أجل تحليل سيميائي» - (Julia Kristeva, "Recherches pour une sé-manalyse", Ed. du Seuil, Paris, 1969) أنّ «التناص» هو تقاطع عباراتٍ مأخوذة من نصوصٍ أخرى». بعد ذلك بفترة، في كتابها «نصّ الرواية» (Le Texte du roman, Mouton-De Gruyter, La Haye-Paris, 1976)، عادت كريستيفا وكتبت أنّ التناص هو «التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة». هكذا ركّزت على مفهومين أساسيين: «العلاقة» و«التعديل». وكلاهما سيتبلوران أكثر في عبارتها الشهيرة في هذا الميدان عن التناص بأنّ «كلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصّ آخر».

من هنا نشأ مفهوم الـ intertexte، ما ترجمه إلى «المتناص»، أي النصّ العامل بهذه الأوالية والنتائج عنها، والذي سيأتي رولان بارت Ro-land Brthes ليثري دراسته ويحوّله إلى ظاهرة. يرى فيه الناقد جيني، في دراسة سنّاتي إليه بالتفصيل، «النصّ الذي يتشرّب تعددية من النصوص مع بقائه ممرّكراً بمعنى [خاصّ به]». معنى ممرّكز (بكسر اللام)، معنى لأمّ أو جامع يضمن للكاتب أبوة نصّ بفعل مايمارسه فيه على النصوص الأخرى من تعديلات وتحويلات بدونها مامن تناصّ. هذا في حين يرى ميشيل أريفييه Michel Arrivé (تذكره الناقدة) في «المتناص» مجموع النصوص التي تجد نفسها في علاقة تناصّ، فهو يحرف المفردة هنا في اتجاه معناها الحرفي أو دلالتها الاشتقاقية الأصلية: «ما بين النصّ».

على أن كريستيفا (كما سنرى لاحقاً في عرض جيني لأفكارها في هذا الصدد) تمنح التناص مدلولاً وميداناً تطبيقياً واسعين. تبسط المفهوم لا على التبادل الحاصل بين نصوص أدبية مختلفة، بل حتى على التبادل بين أنواع مختلفة، الكتابة والموسيقى، الحرف والرسم، الصورة والإيماء، إلخ... وهي نفسها، إن كانت ابتكرت المفردة، فإنها استلهمت الأواليّة من الناقد الشكلائي الروسي ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine، عندما يتحدث، في دراسته عن دستويفسكي خصوصاً، عن «الحواريّة» dialogisme، نزعة الحوار في الأدب التي بها نخرج عن الكتابة كـ«مونولوج» أو نجوى ذاتية. حوارية يدغوها باختين أيضاً بـ«البوليفونية» (التعددية الصوتية). من هذا المنطلق، وكما كتبت أنيك بويّاغيه، فهـ «مامن عبارة لا تكون في علاقة مع عبارات أخرى». للحواريّة مستوى أوّل، دلالي أو فكري، يقيمه مع عبارات الآخرين مؤلف أو ذات للعبارة «تعبّر عن موقفها». ولها مستوى ثانٍ، يتعدّى الأوّل إلى «أساليب اللغات المختلفة» أو «مختلف الخطابات» سواء أكانت الأخيرة عائدة إلى مختلف الفئات الاجتماعية أو مختلف اللهجات المتداولة. وهناك مستوى ثالث، هو هذا الذي «يقوم بيننا نحن أنفسنا وعبارتنا ذاتها، في المسافة التي نتخذها بإزائها»، عندما نفتح مايشبه «أقواساً داخلية».

وكما تذكر به بويّاغيه، فليس ثمة في نظر باختين من ميادين أو أنواع خطاب حوارية وأخرى لا تكون كذلك. إلّا إنه يذكر ميادين للتواصل الانسانيّ يكون عمل الحواريّة أو ماصار بعده يُدعى بالتناص حاضراً فيها بخاصّة: المحاورة، والقانون، والديانات، والعلوم الانسانية. أي إنه لا يميّز في هذا بين نصوص أدبية وأخرى غير أدبية. ومع هذا فقد بقي الأدب يشكل في نظره ميداناً ممتازاً للحواريّة. وهو يركّز داخل الأدب على الرواية، خلافاً للشعر الذي يعدّه نوعاً «مونولوجياً» منغلقاً على خطاب الشاعر بذاته، وسنلاحظ كيف يعمل شعراء بمثل أساسية لوتريامون وباوند واليوت على التناص داخل الشعر، كما أن من المعروف أن الخطاب الشعري لم يبق عند حدوده التقليدية، إذ سحبه لوتريامون في اتجاه الرواية، وشعراء عديدون، رنيه شار خصوصاً، صوب الخطاب الفلسفيّ وسواه. وينبع هذا التركيز من لدن باختين ومتممي عمله على الرواية بالطبع من كونها بالأصل فناً مزيجاً،

خلاصياً، يقوم بالأساس على التوليف بين مواد أو عناصر متنافرة الأصول، أي أنها تشكل ظاهرة تناصّ أولاً بأول.

نظراً لتوسّع مفهوم «التناصّ» وميدان عمله (بين الخطابات لدى باختين، وبين الأنواع لدى كريستيفا)، نشأت الحاجة لمفهوم آخر يبقينا عند مستوى التناصّ الحاصل بين عبارات مؤلّف وعبارات أخرى عائدة إلى مؤلّفين آخرين أو لظواهر كتابيّة أخرى (صحافة، دعاية، إعلان، إلخ...) يستدخلها المؤلّف في خطابه بصورة أو أخرى. لجأ البعض (بارت مثلاً، وعلى أثره جيني، وهذا هو الشائع الآن) إلى استخدام مصطلح كريستيفا نفسه بعد إعطائه حصرية أكثر وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناصّ شعريّ، وآخر روائيّ، وآخر نقديّ (كما سنرى لاحقاً)، أو موسيقيّ (الحالة الشهيرة لعمل بارتوك على الموسيقى الشعبيّة في أوربا الشرقيّة، مثلاً). آخرون، ابتكروا مفهومات أخرى. في حين اقترح تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov تفجير المصطلح إلى اثنين: «الحواريّة» بالمعنى الذي حدّده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و«التناصّ» بالمعنى الحصريّ للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلّفين عديدين.

ولما كانت الحواريّة الباخختينيّة تتعدّى التناصّ الأدبيّ الحصريّ، فقد اعتُبرت جزءاً من ميدان جديد دعاه مترجمو باختين إلى الفرنسيّة: *méta-linguistique*، أي «ما فوق لغويّ»، وفيما بعد: *translinguistique*، أي «مخترق للغّة». يحدّد تودوروف ميدان هذا البحث بدراسة «العبارة الإنسانيّة» [...] كثمرة أو ناتج لتفاعل اللغة وسياق العبارة-سياق عائد إلى التاريخ» (تذكره الناقدة). وهذا ما يجمعه البعض بالبرغماتيّة، التي تقف عند تخوم اللسانيات والسوسولوجيا.

هكذا صار التناصّ بمعناه الحصريّ الذي انتهى إليه يدلّ على مادعاة جيني بالتحويلات التي يمارسها «نصّ ممرّكز» على ما يتشرّبه من خطابات متعدّدة. وهو يلتقي بتعريف أكمبانيون A. Compagnon للتضمين إذ يكتب: «إنّ العبارة المضمّنة لامتني لها بحد ذاتها» [...] كلاً، لامتني لها خارج القوّة التي تحرّكها، تقبض عليها، تستثمرها وتستدخلها» (تذكره الناقدة).

وجد هذا الميدان توسعاً آخر له مع دراسات جيرار جينيت Gérard Genette التي يُعرّف فيها النصّ باعتباره «طرساً» palimpseste أو «نصّاً جامعاً» architexte، وكلا التعبيرين شكّلا عنوانين لاثنين من كتبه. يشير كلاهما أيضاً إلى التناص، من حيث تشكيل النصّ طرساً يسمح بالكتابة على الكتابة، نصّ في نصّ، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى مالانهاية له، ومن حيث يتشكل النصّ الجامع أو المتن الكليّ من مجموع كلّ من النصّ ومايمهدّ له ويذيله ويوميء إليه ويتبطّنه أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذّيه ويرفده بشاكلة أو أخرى. يبحث جينيت، كما تعبّر الناقدة، في مجموع المعايير الشاملة أو المتعالية (الخطابات، أنماط العبارة، الأنواع، إلخ...) التي يصدر عنها كلّ نصّ. وضمن مركّبات النصّ الجامع يدخل جينيت التناص، سوى أنّه يدعوه بالـ transtextualité، أي مايفترق النصوص ويمكنّها من اختراق سواها. وهو يعرفه بأنّه «كلّ مايفض [النصّ] في علاقة صريحة أو مخفية، مع نصوص أخرى» (تذكره الناقدة). إنّ مفردة «مخفية» لمهمة هنا، لأنّ جينيت يدرس في هذا الإطار جميع ظواهر تداخل النصوص، من الشرعيّ منها والفاعل (التضمين، التلميح، المحاكاة، إلخ...) إلى المستترّ والسليبيّ (الانتحال). لديه، يظلّ القول «إنّ ثمة تناصّاً» مجرداً من كلّ معنى ومن أيّ حكم. ينبغي أن نفهم نوع التناصّ الحاصل، فعاليته أو ساليته، صراحته أو تغافله، شرعيّته أو عدم شرعيّته، حتّى يكتسب كلامنا دلالة وأهمية.

ضمن هذه «الفورة» حول التناصّ، أو داخل «ثورة» التناصّ هذه، ظهرت دراسات تركّز على ملمح منه دون غيره. هكذا ركّز كومبانيون، وقد سبق ذكره، على دراسة «التضمين»، في حين عني ميكائيل ريفاتير Mi-chael Riffaterre بدراسة «التلميح»، وذلك في كتابه «إنتاج النصّ» ("La Production du texte", Ed. du Seuil, Paris, 1979). وقد أعاب بعض النقاد، منهم فرانسيس غوييه Francis Goyet (تذكره الناقدة) على ريفاتير كونه يرى التلميح في كلّ شيء، ولايميّز بين ماكان القدامى يدعونه «التلميح الحيّ» و«التلميح الميت»، أي بين التلميح الذي ينبثق في ذهن القارئ ويضيء معرفته للنصّ، وهذا الذي هو من البعد بحيث

لا يبعدو أن يكون تلاقياً هيئاً واتفاقياً بين مفردتين أو فكرتين. كذلك، يرى غويه نوعاً من «الارهاب» في الدراسات التناسلية التي تتحول لدى بعض الجامعيين (يذكر هو منهم ريفاتير نفسه) إلى نوع من «إبراز العضلات الثقافية»، يرون فيه علاقات بين نصوص لاتجمعها علاقة فعلية. لكن إذا كان هوس البحث عن علاقات تناسلية قد بلغ في الغرب مثل هذا المبلغ، فكم هو مبلغ الأسف الذي يثيره الموقف المعاكس تماماً لدى بعض صحفيي العربية يرفضون فيه النظر إلى ما يمارسه البعض من انتحالات تفقأ العينين!

جيني: شكلانية التناص:

في دراسة للورون جيني بعنوان «استراتيجية الشكل» في عدد «الشعرية» الخاص بالتناص (Laurent Jenny, La stratégie de la forme, in Poétique, no 27, Paris, 1967)، نقف على متابعة لإشكليات التناص هي من العمق والجديّة بحيث تغري بأن نقدّم هنا عرضاً موسّعاً لها، نتبع فيه كشوفات الناقد نقطة نقطة. يبدأ المؤلف بالتذكير بمقولة مالارمه Malarmé: «إنّما تضمّ جميع الكتب تقريباً أنصهار بضع إعادات....». ويقول إنّ مقولة مالارمه هذه، التي تحدّد جوهر التّصادي (من الصدى ورجعه أو تردده، وهو هنا تردّد موضوعات أو بنيات معيّنة) في الكتب، إنّما تتعدّى الأخيرة لتحدد جوهر المقروئية أو إمكان القراءة الأدبية بعامّة. لا يمكن في نظر الناقد القبض على بنية عمل أدبيّ إلاّ من خلال علاقته بالبنى الأصلية- السلفية. يبقى أن نحدّد معنى هذه العلاقة، ودرجاتها، نوعيّتها أو طبيعتها بخاصّة. لذا يذكّر بهذه الحقيقة التي سنقابلها لدى جميع دارسي التناص، والتي مفادها أنّ هذه العلاقة تتوزّع على ثلاثة أنماط أو وجوه. فبإزاء البنى الأصلية، أي البنيات المتوارثة التي تشكّل ما يشبه نقاط انطلاق للأعمال الفرديّة وتنطوي على الموروث الجمعيّ المتقاسم في الحضارة والإبداع، يدخل الأثر الأدبيّ إما في: علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معيّن كان يشكّل في تلك البنيات وعداً)، و علاقة تحويل (تحويل معنى قائم أو شكل متوفّر والذهاب بهما أبعد)، أو علاقة خرق (يتقدّم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسيّة واللامساس،

فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما، إلخ...) من هنا يمكن القول إنَّ من اليوم الاعتقاد ببيكورية للأثر، أو ببينية عذراء للعمل الأدبي. ولئن أهمل هذا الجانب من العمل طويلاً، فلأنَّ بدايته كانت واضحة للجميع. مع مجيء الأدب الحديث، فحسب، ومع بلوغ التناسُّ شأواً بعيداً في التطبيق، نشأت الحاجة إلى صياغة معايير في نظرية صارمة تساعد في استيضاح الأمر، وخصوصاً في تثبيت حدود معينة ينتفي بدونها الإبداع نفسه ويسقط في النسخ الألي والإغارة غير الشرعية. هكذا ولدت الحاجة لموقعة التناسُّ بالقياس إلى "اشتغال" الأدب نفسه بالذات. وهذا ممَّا يتمخض بدوره عن ضرورة «أن نموقع من جديد على مسرح الشكل ظاهرة أسيء فهمها في النقد التقليدي للمصادر».

أمام النصوص التي تدعم مع نصوص أخرى علاقات مختلفة، شرعية أو غير شرعية، تذهب من التقليد إلى المحاكاة الساخرة، فالاقتباس، فالمونتاج، فالانتحال، يظلُّ الإشكالي في نظر الناقد هو «تحديد درجة الإفصاح عن التناسُّ في هذا العمل أو ذاك، خارج الحالة-الحدِّ المتمثلة في الاقتباس أو الاستشهاد الحرفي» (ما يدعى لدى العرب بـ«التضمين»). يصعب أحياناً تحديد ما إذا كانت واقعة تناسُّية في نصٍّ ما نابعة من استخدام التناسُّ، أو إذا كانت تشكل مادة العمل نفسه بالذات. أي، بتعبير آخر، إذا كان الكاتب العامل بالتناسُّ يتكلم على «ما يتناسُّ» هو أو «بُناصصه»، أو إذا كان يقدم بنية لغوية إضافية (يضيف لغة للغة الأخر) فعلية. هذا سيِّما وأنَّ الأمر يشمل حساسية الحقبة وموقفها من «المُعاد قوله» وقدرتها على القبض عليه بخاصة. وهنا يلعب التناسُّ، عندما يكون منطلقاً من شيفرة محدَّدة وصريحة، نقول يلعب دوراً جليلاً. يذكر الناقد مثلاً بأنَّ المحاكاة، كما كانت ممارسة في عصر النهضة الأوربي، كانت تمكِّن من إقامة قراءة مزدوجة للنصوص، ومن فكِّ رموز علاقتها التناسُّية مع «الموديل» أو النموذج القديم نفسه. فيغتني القديم بقراءة جديدة على ضوء كتابة المبدع ونظرته الساخرة المسلَّطة عليه، ويثرى الجديد نفسه بأبعاد القديم التي يكسبها هذا المبدع، رابليه Rabelais مثلاً، حركية جديدة ماكانت فيه من قبل.

ثمة هنا في نظر الناقد ما يشبه قانوناً تاريخياً وبيكولوجياً. فمن بترون Pétrone حتى جويس Joyce، مروراً برابليه Rabelais وثرانتيس (سرفانتيس) Cervantès ولوتريامون Lautréamont وآخرين، تبدو النصوص وهي «تقطع» مع وإحدى المعنى عبر التشرب الثقافي (غير «الحرفي») بنصوص السابقين. أحياناً تتعقد الظاهرة، حتى ليؤسس الأثران، الأثر العامل بالتناص والأثر «المتعرض» له، ملحمة هوميروس مثلاً ورواية «أوليس» لجويس التي تمارس عليها تناصاً مصرحاً به بدءاً بالعنوان نفسه، نقول يؤسس بناءً هو أشبه مايكون بكاتدرائية أدبية معقدة لكن القاري يعرف فيها ما يعود للأول وما يرجع إلى الثاني. يكشف الناقد الانجليزي إدمون وإلسون، في كتابه «قلعة أكسل»، (الترجمة العربية لجبرا إبراهيم جبرا، منشورات «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، بيروت، ط. ٢، ١٩٧٩) عن عددٍ من هذه المقابلات: «يوليسيس» جويس أديسة حديثة، تتبع الملحمة القديمة عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. ولن يكون بالمقدور فهم مغزى الشخصيات والأحداث في قصتها «الطبيعية» سطحياً، إلا بالرجوع إلى الأصل: الهومييري (...) نتبع مغامرات بلوم في اليوم السادس عشر من حزيران عام ١٩٠٤ (...) يغويه أكلة اللوتس، ويرعبه الليستريفيونيون. ويساهم في دفن البينور ويهبط معه بالخيال إلى العالم السفلي، ويعاني من تقلبات أهواء إيولوس» إلخ... (ص ١٥٥-١٥٦).

لأنعرف أمام هذه الظاهرة، يقول جيني، إن كان الأمر كناية عن رد فعل «تشنجي»، بالمعنى الخلاق للمفردة، تتخلص فيه ثقافة حقبة من ثقل الآثار السابقة الذي صار ضاغطاً عليها، فتعمل على تجاوزه بتناصه وتحويله... أو إذا كان الأمر يلخص، ببساطة، «ظاهرة دائمة وتقدماً جديلاً للأشكال يتأسس فيه كل عمل بالقياس إلى الأعمال السابقة». لكن الأمر يتعدى في نظره النزوة العابرة وميل شخص أو آخر أو حاجته إلى ممارسة التناص. فسواء من ناحية المبدع أم المتلقي، ثمة معايير تاريخية وشكلانية يوفّر علينا الرجوع إليها ما لا تُحمد عقباه من تناقضات والتباسات. هناك بآية حال ردة فعل يقوم بها المبدع على سابقة أو سابقيه، تقرب من أن تكون نفسية ومن أن تشكل تجلياً لعقدة أوديب كما يرى هارولد بلوم الذي يلخص

الناقد أفكاره. في ردة الفعل هذه، يقوم الكاتب «اللاحق» إما بتمديد اثر الكاتب «السابق» مع إمالة نبره في اتجاه المؤدّي الذي يبدوله أنّه كان على ذلك الأثر أن يبلغه. أو أنّه يبتكر قطعة تمكّن من اعتبار الأثر السابق مجموعاً أو تشكيلاً جديداً بالكامل (وهذا هو ما حدث لـ «أوليس» على يد جويس). أو أنّه يعبر في التناص نفسه عن قطيعة مع «الأب» يستدعيها قانون نموه نفسه وحاجة حقبة لمثل هذه القطيعة. أو أن يعمل على ابتكار عمل موازييدو معه العمل السابق أو الرائد، لا كنقطة انطلاق للعمل التالي، بل كما لو كان هو نتيجة هذا العمل وثمرته. نجد نحن مثلاً على هذا في رواية ميشيل تورنبييه Michel Tournier: «ملك أشجار المغث» Le roi des Aulnes، التي كتبها انطلاقاً من «بالادة» ببضعة أبيات لغوته يضعها في بداية عمله. يذهب تورنبييه في هذا الصدد إلى حدّ التصريح في سيرته الذاتية «رياح البرقليس» Le vent paraclet التي يراجع فيها ولادة أعماله، نقول التصريح بنوع من الانتشاء المبرر بالصنيع الذي يمارسه هو على عمل الغير. يقول هنا إنّ الأمر يتعلّق بأن «تطوّر ما تسرق» حتّى «ليبدو الآخر، السابق لك، وكأنه هو من يسرقك!» الشئ نفسه يفعله تورنبييه مع رواية «روينسن كروس» للكاتب الإنجليزي دانيال دوفو Daniel Defoe، إذ يعيد كتابتها في «جمعة أو يمايبس المحيط الهادي»، ويحرف الرواية في اتجاه التركيز على مغامرات «العبد» «جمعة» (انظر فصل الترجمة لاحقاً) وعالمه الروحي ويفجّر عبر لقاء كروسو معه مسائل معاصرة كإشكاليات اللغة والعنصرية والفراغ وما إليها، حيثما كان دوفو يركّز على مغامرات كروسو وصنعيه الفردي في تعمير الجزيرة.

على أن تصنيفات بلوم هذه تظلّ في نظر جيني قاصرة عن تفسير الظاهرة في كامل تعقّدها. وهو يستحضر هنا آراء عالم الاجتماع الأمريكي مكلوهان McLuhan، الذي يربط التناص بتطوّر وسائل الاعلام الجماهيرية في كلّ حقبة. إنّ تجدد تكنولوجيا الاعلام يثير مدّاً من الذكريات المعرفية لها اثرها الحاتّ (من الحتّ أو التعرية المتدرجة) على الأنواع الفكرية والادبية. هكذا جعل اختراع المطبعة المعارف القديمة والمعاصرة في متناول الجميع بعدما كانت حكراً على فئة مثقفة. ولم يمرّ هذا بدون نتيجة على

الايداع نفسه: كتب مكلوهان «إن هذه "القراءة المتوافرة للجميع" قد شكلت جمهوراً جديداً ودفعته الى الازدهار أنواعاً جديدة. قبض ثريانتيس ورابليه في تطور الجمهور المتعلم على مفعول مزج للأنواع يُدفع به إلى درجة مهولة. فاعملنا ثريانتيس دون كيشوته مجنوناً أو مهلوساً بقراءة روايات كان قد انقذها غوتنبرغ (مخترع المطبعة)، وقدم رابليه العالم في شكل سلة مهملات عملاقة تفتنني منها شهية البشر التي لاتعرف شيئاً».

لئن كان مكلوهان يتوقف عند أثر المطبعة على المكتوب، فيمكن أن نفكر بدورها بإثر التطور الهائل الذي شهدته وسائل الإعلام السمعية-البصرية في العقود الأخيرة، والذي تمخض عما يعرف الجميع أمثلة عليه من تناهات أدبية-تشكيلية، أو أدبية-سينمائية أو أدبية-موسيقية. والحق، فإن مفردة «التناص» نفسها، عندما ابتكرتها جوليا كريستيفا Julia Kristeva، وكما أسلفنا قوله في بداية هذا الفصل، إنما كانت تدلّ لديها على هذا التبادل «النصوصي» بين أجناس مختلفة، الصورة والحرف أو النص المكتوب مثلاً، الموسيقى والحرف، أو الحركة والإيماء الراقصة والحرف.

على أن هذه المقولة المكلوهانية بإثر الذكريات المعرفية المستثارة من قبل وسائل الإعلام الجديدة على ولادة أنواع جديدة، تظلّ بدورها بحاجة إلى المزيد من التشخيص هو ولاشك مهمة منظر الشعرية والناقد الأدبي. ينبغي في نظر جيني، مثلاً، التفريق بين الآثار التي يلقيها الوسيط Medium (الأداة الإعلامية والصحفية) على الأعمال الأدبية في فترات متقاربة في عصر أو قرن بذاته. فما الجامع، على سبيل التمثيل، بين أثر الوسيط الصحافي على عمل كاتلين كجيمس جويس ودوس باسوس Dos Passos، وأثر الوسيط السمعي-البصري الحديث على عمل كاتب كويليام بورو Wil-liam Burroughs ؟ يرى الناقد مبالغة في قول مكلوهان «إن البلاغ هو الوسيط». ينبغي أيضاً أو ما يوصله الكاتب من مجموع ما يمارسه من إجراءات على مادة عصره وطريقة «تلاعبه» بالوسيط نفسه، ولتحديد جوهر التناص الصحيح والخلاق والشيرعي، ينبغي معرفة ما يفعله الكاتب بوسائط عصره المتعددة (صحافة، صور، إعلانات، شعارات، ونصوص للأخرين...) باشتغاله عليها في النص، لياخذ الكاتب بهذه العناصر حرفياً، بل يمارس

عليها عمل تنافذٍ وحوار. وهنا يكمن في نظر الناقد جوهر التنافس: «عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تنافسي». يستشهد الناقد بهذا الصدد ببورخيس Borges القائل إن الأعمال الأدبية لا تشكل «ذاكرات بسيطة»، بل إنها «لتعيد كتابة ذكرياتها، وتؤثر على السابقين أو الأسلاف». هذا مما يحيل الممارسة التنافسية إلى ممارسة نقدية: فلا يأخذ الكاتب من سواء (والدرجة والمقدار) اللذين بهما يأخذ، وتصريحه بذلك أم عدمه، وكذلك مدى قدرة قارئه، الحقبة على تشخيص الأخذ في حالة الموروث الجمعي المعروف كفاية بحيث يصبح ملك الجميع، أية قرآنية مثلاً، أو مثل أو تعبير سائر، نقول لا يأخذ منه فحسب، بل ينتقده ضمناً أو علناً. كل ما يفعله الوسيط الحقوقي الذي يبشر به مكلوهان هو إسعاف الجمهور في تشخيص المصادر والتفريق بين العناصر، إذ يشكل له ذاكرة جديدة، كما فعلت المطبعة بعد غوتنبرغ، وكما تفعل وسائل الإعلام السمعي-البصري في أيامنا.

هكذا يرى الناقد إن البحث، كما يفعل هارولد بلوم ومكلوهان، عن جوهر التنافس في الظروف النفسية للكاتب، والسوسيولوجية لحقبته، لا يفضي بنا بعيداً. ينبغي في الحقيقة النظر إلى التنافس ضمن قوانين الشكلائية ومن منظور شعري تاريخي نرصد بها الشاكلة التي بها يرجع كاتب إلى عناصر عائدة للثقافة أو لغيره، يمارس عليها عمل استعادة ساخرة، كما لدى رابليه ولوتريامون وجويس، أو غير ساخرة بالضرورة، كما لدى معاصرنا كلود سيمون Claude Simon. يرتد الكاتب بالتفضيل إلى عناصر وصيغ وأنماط صارت أسرارها البنائية والمضمونية أو شيفراتها معروفة لدى الجمهور العريض بما فيه الكفاية ليمارس عليه تفكيكاً وإعادة بناء ضروريين لبلاغه الجديد. خلافاً لما يحدث لدى ممارس السرقة أو الانتحال ببساطة، المدفوع بحاجته لإملاء نصه بما يعود لسواء وما هو عاجز عن الإلتيان به، فإن معرفة الجمهور بشيفرات النصوص الخاضعة للتنافس لهي بالغة الضرورة ليحقق التنافس أثره المنشود. وحده سطوع أوديسة هوميروس يعزز يوليس جويس في «مرماه» الحق، ووحده انتشار «البحث عن الزمن الضائع» يسمح لنا بأن نقدر في مداها الحق هذه الفقرة الروائية أو تلك لكلود سيمون. هكذا، إذا شئنا الرجوع إلى الأمثلة التي يطرحها

جيني، وتوكيداً بالذات للأثر الفعّال لهذا الانكشاف لشيفرات النصّ القديم أو السائد، ولعناصر أخرى من الثقافة تتعدّى النصوص المكتوبة، فإننا نرى في «ساتاريكون» إلى بيترون وهو يضع على لسان الشاعر في عمله قصيدة ملحمية عن الحرب تستعيد في محاكاة ساخرة عناصر من الباروكي الإسباني المخصّص للحرب معروفة لجميع القراء. نجد فيها أيضاً استعادات فرجيلية «في اللحظة التي تثبت فيها البلاغة الملحمية في صيغ ومواظي أخلاقية مشتركة ماثلة في ذهن الجميع». فيما بعد، سيترجّم رابليه في استعاداته الساخرة إلى صيغ الإسكولائية وروايات الفرسان والثقافة الشعبية الشفوية التي كانت ماتزال حية، وإلى صيغ شائعة كالشعارات وخُطَب المشعبذين بمواطنها المشتركة أو عباراتها المكررة. لوتريامون، من ناحيته، سيستهدف مصدرين مرجعيين جعل منهما شيوعهما في فترته فريسة سهلة لمحاكاته الساخرة العنيفة: الشعر الرومانطيسي والرواية السوداء. أمّا جويس، فبالإضافة إلى الملحمة الهوميرية، سيوظف (كما سنمثل عليه في فقرة لاحقة) عناصر من صحافة الإثارة في فترته، ومن «الساغا» أو الملحم الشفوية الإيرلندية المكتنزة بها ذاكرة مواطنيه والتي تُلغح بديهيّتها كلّ أنز، والنصوص المقدّسة والإعلانات التجارية، إلخ...

ظلّ القبض على العمل الوظيفي والانعقاد الشكليّ للتناص، أي فهمه المنطلق من «الشعرية» الذي به يطالب جيني، ظلّ معاقاً طوال الفترات السابقة بنوع من التعويمة نابعة من ممارستين نقديّتين معروفتين: نقد مصادر العمل الأدبي، الذي يكتفي بالتأشير على المصادر الملّهمة أو المؤثرة من دون المغامرة بدراسة تواسجها في النصّ المدرّس وشاكلة الكاتب في إذابتها وإثرائها بمقاله الخاص نفسه. ثمّ النقد المُحيث immanante الذي يكتفي بدراسة العمل «في ذاته» من دون كبير عناية بما يتقاطع وإياه ويأتيه من نصوص أخرى على نحو يعيه الكاتب ويتقصّده، أو يكون عاملاً في خطابه كذكرى بعيدة فلا يعيه. حتّى جاء النقد الشكليّ في العقود الأخيرة ليُرينا عدم كفاية «نقد المصادر» (الذي ظلّ دراسة التناص في مفهومها الجادّ والجديد مرتبطة به ولكنّها تطوّره وتذهب فيه أبعد). وفي الأوان نفسه، فهو، أي النقد الشكليّ، يُرينا وهم «المُحيث» والاعتقاد بوجود «نصّ في ذاته» منقطع عن

كلّ ماعداه أو يكاد. في نظر جيني، كان المنظر الروسيّ للشعرية تينيانوف Tinianov أوّل من أشار إلى وهم المحايثة هذا ودعى إلى دراسة تناسية (وإن كانت الكلمة يومذاك غير قائمة) تأخذ بالنصّ بما هو نصّ في علاقة مع وفرة من النصوص. كتب تينيانوف الذي يذكره جيني: «هل إنّ الدراسة المزعومة بـ"المحايثة" للعمل باعتباره نسقاً يجهل علاقاته بالنسق الأدبيّ ممكنة؟ (...) إن وجود واقعة كالواقعة الأدبية إنّما يعتمد على علاقته الاختلافية (أي العلاقة إمّا بالمجموع الأدبيّ أو بمجموع غير أدبيّ)، أي، بتعبير آخر، بوظيفته».

هذا ممّا يعني، كما يوضّح جيني، أنّ النصّ الأدبيّ يستمدّ وظيفته من علاقة مزدوجة تشدّد إلى النصوص الأدبية الأخرى السابقة له، وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعبيرات الشفوية. ويرى جيني أنّه يكفي أن نوسّع العلاقة بحيث تشمل أنساقاً رمزية غير لفظية (الموسيقى والرسم والسينما مثلاً)، لنلتقي مفهوم «التناص» كما اجترحته جوليا كريستيفا، التي لها ندين باكتشاف المفهوم وبلورته في صيفته الموسعة الأولى.

شأنه شأن سابقيه من النقاد، يرى جيني كيف يكتسب مفهوم النصّ لدى كريستيفا معنى بالغ السعة حتّى ليصبح فضفاضاً فلايسعفنا في دراسة التناص بمعناه الحصريّ كحوار صريح وشرعيّ أو إغارة مخفية وباطلة بين النصوص. تدرس كريستيفا مثلاً عمل الصور والاستعارات في عمل فرويد Freud، ماتدعوه به التصويرية، figurabilité، حيث نرى إليه وهو يوظف اللعب على الكلمات مثلاً في استيضاح تمثّل أو مفهوم، مازجاً على هذا النحو أنساقاً للعلامات آتية من المجالين النفسانيّ والاجتماعيّ. وهذا كلّ ممّا يتجاوز في نظر جيني مهمة ناقد الشعرية الذي يرث على هذه الشاكلة مفهوماً «مبدولاً» ينبغي العمل على «إحالة» مليئاً بالمعنى بأكبر قدر ممكن». وخلافاً لنقد المصادر الذي يظلّ التناص مرتبطاً به مع ذلك، فإنّ الدراسة التناسية لن تعود تعنى بتحديد «مراكمة مبهمة وغامضة للتأثيرات، بل تُسمّي عمل التحويل والهضم أو التشربّ لنصوص عديدة الذي يقوم به نصّ مُركّز يحتفظ بقيادة leadership المعنى.

يتسامل الناقد عمّا يمكّتنا من الكلام عن التناص في نصّ، أي نصّ.

يمكن التعامل على النحو ذاته مع كل من التضمين أو الاقتباس الحرفي والمحاكاة، مع الانتحال والاستذكار البسيط للتمييز بين التناص والتلميح المحض أو الاستذكار غير الواعي، ينبغي في نظره الوقوف في النص على استعارة نصية منتزعة من سياقها ومُدخلة في سياق نصي جديد أو نظام لا تشكل هي فيه سوى عنصر بين عناصر أخرى. لكن هذا يظل كلاماً تعميمياً يطرح الناقد لتوضيحه أمثلة عديدة، من لوتريامون بخاصة. يعرض الكيفية التي بها يتعامل الشاعر مع «هاملت» شكسبير، ليعدد فيما بعد التدخلات الممكنة التي يقوم بها كل كاتب لدى لجونه إلى التناص، وسنعرضها على أثر الناقد في موضعها.

يتعلق الأمر، بخصوص لوتريامون وهاملت، بمشهد «حفار القبور» في «أناشيد مالدرور»، الذي يقيم علاقة تناص مع المشهد الخامس من القسم الأول من «هاملت». ثمة للبطل الشكسبييري، العاصف، المدلهم، وقفة معروفة ولامعة أمام حفار قبور. مفيداً من التماع هذه الوقفة في ذهن القاريء الشكسبييري، يقيم لوتريامون حواراً مشابهاً -مشابهاً فحسب-، يعمد فيه إلى قلب عناصر الأساس الشكسبييري بكاملها إلى سخرية تهكمية وغنائية كاذبة. لدى شكسبير، تكون «الخفة» نابعة من الحفار الذي يغني فيما يحفر قبراً: «حفرة صغيرة في الطين لهي / كافية لهذا الرفيق..» لدى لوتريامون، يكون المحاور الزائر هو من يسأل الحفار أن يتخلى عن جديته: «أو تحسب أن حفر قبر هو بمثل هذه الجدية؟» (يلاحظ القاريء باديء ذي بدء انعدام أي تطابق حرفي بين الخطابين، ناهيك عن انقلاب الموقف وعناصره). عند شكسبير، يسأل هاملت: «لن هو هذا القبر يا صاح؟»، فيجيب الحفار، وكانت قدماء في القبر الذي كان يحفره: «إنه لي ياسيدي!». لدى لوتريامون، يكون المحاور هو من يزعم حيازة القبر: «أنا قوي، ولذا فساتخذ لي مكاناً فيه». لا تنقلب هنا العلاقة التناصية، غير الحرفية الأخذ، فحسب، بل تنتقل أيضاً من المعنى المجازي لحيازة القبر إلى معانها الحرفي. الشيء نفسه، كما يريناه الناقد، من حيث النظرة إلى الموت: هو لدى هاملت شيء فاجع، مروّع. يتحدث عن البهلول الذي كان الحفار قد ألقي بجثمانه في الحفرة: «ألف مرة حملني على ظهره/ والآن كم هو مرعبٌ مجرد التفكير بذلك! إنني لأشعر

بالغثيان». على حين يجد لوتريامون في الجثة شيئاً لذيذاً: «إنَّه لجميلُ أيَّها الحفَّار أن تتأملَ حطامَ المدن؛ لكنَّ الأجمل أن تتلمَّى حطامَ البشر». هكذا، وكما كتب الناقد، فإنَّ «مشهديةً خياليةً كاملة قد استعيرت هنا، لكنَّ عملاً خلاقاً للتناصُّ مَكَّن من إعادة تكييفها وتحويلها ونقضها. من نصٍّ إلى آخر، تغيَّر النبر، والفكر أو الأيديولوجية الموجهة للمؤلف، وحركة المشهد نفسها، وذلك لاجتِماع المصادفة وإنَّما بفضل سلسلة من المعارضات والتناظرات تعمل عنصراً بإزاء عنصر. بإعادته معالجة المشهد على هواء كمادة قابلة للتحويل، إنَّما يتبع التناصُّ طرقاً تذكِّر أحياناً بالعمل الذي يمارسه الحلم على التمثُّلات-الذكريات».

لوتريامون نفسه يعترف في رسالة إلى المصرفي الذي تقدَّم بسلفه لطبع «أناشيد لوتريامون» بأنَّه قد وضع عملاً من نوع «مانفريد» لبايرون. ولقد احتار الاختصاصيون في أوجه الشبه، غير الواضحة قطعاً بين العاملين. ثمَّ وجدوا أنَّه لايقوم إلَّا في الاشتراك في مصير ملعون، منذور للبشر، وميل مشترك إلى العزلة والأوقيانوس. هذا ممَّا يدفع بالناقد إلى التذكير-الأساسي في نظرنا- بعمل النفساني الذي يجب أن يمارسه التناصُّ الصحيح: «إنَّ التناصُّ ينسَى في طريقه مايعود إلى بايرون وماينبع على وجه الحصر من مستويات محتوى مانفريد». وحده نسيان النصِّ في حرفيته يمكن من إعادة خلقه والابتعاد عنه في عميق حركياته ومضموناته.

لهذا العمل التناصُّي فضيلة كبرى تتمثل في نظر الناقد في إبخالنا في نمط جديد من القراءة يطوِّح بخطية النصِّ وأفقيته. نجد أنفسنا هنا أمام خيارين: مواصلة القراءة، فلا نرى في العناصر المستعارة والمحوكة إلَّا عناصر من النصِّ نفسه، أو الرجوع في الذاكرة إلى العمل الأصليِّ ومعاملته كعنصر محوَّل. ويضيف الناقد أنَّ هذا الخيار لايعمل إلَّا في ذهن المحلِّل، ففي ذهن القاريء، إنَّما يعمل السياقان بالتزامن ويملأان النصَّ «بتفرعات تفتح الفضاء الدلاليَّ رويداً رويداً». من الحوار المتضادة أطرافه والتبادل الانقلابيِّ بين النصِّ الأصليِّ المحوَّل والنصِّ الجديد ممارس التحويل، تنشأ علاقة جديدة وقراءة جديدة.

هي نزعة حوارية بالمعنى الثري الذي طوَّره باختين، بها نسمو من فقر

الخطابي المونولوجي، خطاب المناجاة الذاتية، إلى قوة عليا تعمل فيها الخطابات فوق الخطابات إن جاز التعبير، والكلمات تحت الكلمات» بحسب تعبير لسوسير Saussure. يكون النص الجديد نصاً مركزاً، بؤرياً، تشظي فيه وتلتصع تعددية من النصوص السابقة ضمن الإمكان الدائم في إرجاعها إلى أصولها، والامكان الدائم أيضاً في الالتفات إلى التحويل الحاصل من دون أية سهولة في الكتابة. تكثيف للمعنى، كما في عمل الحلم. لا يكتسب النص الجديد هنا وحده ثراءه، بل إنه ليُجبر النص القديم الذي عمل هو على تطويره وتحويله، يجبره على التنازل بعض الشيء: «لم يعد هو من يتكلم، بل نحن من نتكلم». يلزم لهذا، كما يخمن القاري، شجاعة كبيرة وتعلق كبير بالحرية، به نشير إلى القديم، ونقول: هذا هو عملنا عليه وعلى هذه الشاكلة نتسلل إليه بكامل الجهر ونبدل أحواله. من دلالة ملائ أو رئيسة، صار النص القديم دلالة ناقصة ومرافقة. «لم يعد، كما كتب جيني، ليعمل لحسابه الخاص، بل صار ينتقل إلى مقام مادة خام، كما يحدث في «الترميقي» الميثولوجي». وهنا يستشهد الناقد بتعريف ستروس الشهير للترميقي العامل في صياغة الأساطير وتبادلها بعضها مع البعض الآخر عناصر ووحدات تتمخض دائماً عن أسطورة جديدة مؤسّسة على مايتوفر من عناصر أو أدوات. كتب الناقد: «في إعادة البناء الدائمة هذه بالاعتماد على المواد نفسها، تكون غايات قديمة مدعوة دائماً للاضطلاع بدور وسائل: تتحول المداليل إلى دوال، وبالعكس».

يدعو الناقد: intertexte، ما بين-نص، أو متناصاً (وسنجد عمل هذه المفردة لدى رولان بارت)، النص الذي «يتشرب تعددية من النصوص مع بقائه مركزاً بمعنى» هو معناه، تذهب هذه العلاقة من ممارسة الجنس التصحيقي (الانagram) الذي يسمح بالعثور «تحت الكلمات» على كلمات أخرى، مخفية أو بائنة للقاريء النابه، حتى التبادلات والتحويلات التي تقوم بين نصوص مختلفة. من هذا المراس أيضاً اللجوء إلى تقنيات أنواع قارة أو تقليدية صارت واليآتها واضحة لدى قراء الحقبة: لجوء رابليه مثلاً، وكذلك ثريانتس إلى بناء روايات الفرسان الشائعة في حقبتها. لكن كلا أخلاقية الفرسان وعقلية» الماثرة تكون موضوعاً من قبلهما تحت طائلة الشك

والسخرية من دون انقطاع. الشيء نفسه الذي يفعله جويس إذ يقيم معالجات هائلة أو تائهة تقوم مع ذلك، كما في «يوليس»، على وحدة زمان ومكان وتتقدم بحسب خطة روائية محددة يخضع فيها كل فصل إلى توليف صارم. صرامة سستعرض للتفجير في نوع لاحق من السرد هو السرد السورالي. نلاحظ كما يذكر به الناقد، لدى أندريه بريتون -André Bre- ton في «السمكة الذئوب» (القابلة للذوبان) عدم إمكان الفصل بين مستويات المجاز والحرفية، ونلاحظ رجوعاً مشطى إلى الحكاية الشائقة أو الفنتازسية، هكذا بحيث «ينمو الخطاب المتناقص على أنقاض السرد». لانقف هنا أمام وحدة، وإن تكن خفية، بل أمام تنافذات مع الزمن الحكائي الموروث تمنح السياق السردى المتشظى بعض استناد من دون أن تزجّه مع ذلك في أسار وحدة عليّة (من العلة) أو شكلية. وهذا ما يبلغ بدوره شأواً بعيداً في عمل جويس اللاحق: «يقظة فينغان»، وفي طريقة «القطع» لدى وليام بورو. يعمل جويس على ابتكار كلمات متعددة المعاني والوظائف، كلمات-حقائب، ويقيم تبادلات بين مختلف أنماط الخطاب ومستويات الكلام ويشوش، بمنتهى الحذق، المعايير النحوية والفئات البنائية. ويعمد بورو إلى تقطيع صفحة من جريدة أو شغايا من كلام مسجل، إلى أربعة أقسام أو أكثر، ويخلطها متجهاً من اللا-معنى إلى معنى مضاد، مشوش، حالة يؤكد الناقد على أنها تنشأ من التحام العناصر تنال فيه الكلمات مقروبيتها من تجاوزها أكثر ممّا من ترابط نحويّ ظاهر. ويذهب بورو إلى حدّ النصيح بأخذ نصّ مؤلف ما وزجّ كلمات في جملة، تشوش خطابه وتضخّه بخطاب آخر. إنّ جملاً كثيرة للعديد من الشعراء تكتسب لدى التدخل فيها على هذا النحو «المشاغب» تماسكاً جديداً لا يتوفر عليه الأصل. ويمكن في الواقع أن يتسلّى أحد القراء بأن يقلب العلاقات في الكثير من أبيات أدونيس ليجدها وقد استوت على أرض شعرية. هذا ما فعله مثلاً الشاعر العراقي صلاح نيازي -وسنعود إليه في فصل لاحق- إذ اقترح تحويل: «لاشيء يملؤني وضوحاً كهذا الغموض» إلى «لاشيء يملؤني غموضاً كهذا الوضوح»، وما لا يعرفه» بورو إذ يوجّه النصيح المذكور، وما لا يشير إليه جيني، هو أنّ شاعراً كبيراً، الفرنسي أنتونان آرتو Antonin Artaud، قد قدّم أنموذجاً فذاً في هذه التقنية عندما ترجم

«الراهب» للويس، فدرسُ بين عباراته عبارات من عنده تستحضر إقامته الجبرية في المصحح، فلاتعرف أحياناً هل المتكلم لويس أم أرتو. وقد وعى أرتو أهمية تدخلك، فصار يوقع ترجمته على نحو: «الراهب» للويس كما يرويها أرتو».

هذه نماذج مطروحة تعميمياً. صار ينبغي الآن أن نعرف العمل المشخص الذي يقوم به الكاتب العامل بالتناص، أي مايمكن دعوته ببلاغة التناص أو شعريته. وكما رأينا في عمل لوتريامون على الكتاب المقدس أو على المتن الشكبيري، فالتناص يفترض انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القاري: طبيعة النص الأصلي ونوعية العمل الذي يمارسه عليه النص الأصلي الجديد.

يدعو الناقد التناص به «التلقيم»، كما عندما نلقم غرسة بفسيطة آتية من أخرى، أو نزرع في جسم مريض عضواً سليماً آتياً من جسم آخر. وكما في حالة تلقيم النبات أو زراعة الأعضاء، فالمشكلة تظل في نظر الناقد مشكلة صياغة المنظومة العضوية أو الجسم الحي. ينبغي أن يتحقق هنا تضافر للفرستين أو الجسمين لاستيلاد غرسة أو عضو يدين بوجوده للطرفين، دين يمكنه من العمل.

ينبغي النظر إلى عمل التناص من وجهة نظر بنائية وبناءة، وليس فحسب من حيث مايتمخض عنه من خلقة للنصوص أوهدم لاولياتها وحرف لمؤدياتها في وجهات جديدة (ولو أن هذا، وسنعود إليه، حاضر في فلسفة التناص أصلاً). إن السؤال الأساسي الذي ينبغي في نظر الناقد أن نطرحه هو التالي: أية علاقة ينبغي أن تدعمها العناصر المتناص عليها مع حالتها الأولى (النص الأصلي الأول) ومآلها الجديد (النص الأصلي الوليد)؟ يتفق الكل هنا على عمل في «التحويل» تتخذ فيه الأشكال والمضامين هياكل أخرى مكتسبة. لكن التحويل مفردة فضفاضة تغطي أليات وإجراءات عديدة، من قلب ومعارضة وتضاد وتخفيف أو مبالغة وتكثيف أو توسع، إلخ... هذا كل يحدو بالناقد إلى وضع تصنيف ربما كان مايزال أولياً بعد، لكنه يساعدنا في القبض على العمل الذي يمارسه الكاتب العامل بالتناص على مايريد مناصصته من نصوص سابقة، قديمة أو معاصرة. هذه خلاصة

لحالات عمل التناص كما يصنفها جيني:

١- التحرير (بمعنى التحرير الكتابي لماليس كتابياً بالأصل) ver-balisation: وينطبق هذا على حالة التناص بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبي والتشكيلي مثلاً. مثلما عندما يعدد كلود سيمون Claude Simon في روايته «معركة فارسال» La Bataille de Pharsale إلى وصف لوحة أو صياغة «محتوياتها» كتابياً، أو مايفعه دويلن Döblin في روايته «برلين-الكساندر بلاتس» («برلين-ساحة الاسكندر») إذ يصف، مع دخول بطله برلين، الشعارات المرسومة التي ترمز إلى الأعمال العمومية في المدينة (الإطفائيين، عمال الطرق والجسور، إلخ...) هنا، تمنع الكتابة بُعداً لفظياً أو ترجمة تحريرية لرجع صوري. تجد الكتابة مرجعها في الصورة، وبالعكس، لاتجد الصورة من مرجع لها داخل الرواية سوى النص الذي يصفها ويقدمها. يجهد النص هنا، كما يذكر به الناقد، في اختزال جميع العناصر النافرة أو الأجسام الغريبة غير اللفظية، ومن هنا، «فحسب إذا كان النص المكتوب يحاول الالتحاق هنا بنظام رمزي أوسع، فإن التوافق بين النوعين يظل متعذراً». هذا العجز عن المطابقة يدفع بعض الكتاب إلى الاستعانة برسوم أو علامات تشكيلية أو حيل أخرى، كما يفعل سيمون إذ يحل محل مفردة القميص مربعاً مرسوماً وملتجماً بالعبارة. لكن مثل هذه الاجراءات تظل تمثل في نظر الناقد بدائل متواضعة يجهد عبرها الكاتب في «مفصلة نسق علامات لفظية مع نسق لايتطابق وإياه، النسق التصويري مثلاً».

٢- الخطية linéarisation: الكتابة ظاهرة خطية، محكومة باستمرارية السطور، أفقياً كما في أغلب اللغات، أو عمودياً كما في الصينية واليابانية. تدريجياً يتقدم النص للكاتب، وتدرجياً يكتسب تعدديته. لانقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصر متعددة ونُدفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى. يعدد الكاتب إلى مايشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه هو أو يناصسه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية. بعد هذه التسوية فحسب، يقدر أن يفيد من بدائل أخرى، تشويش تراتب المقاطع مثلاً، أو التوكيد على بعض الأسطر

بطبعتها بحروف مختلفة، مائلة أو سميكة، كما يفعل سيمون في روايته الأنفة الذكر مع سطور يقتبسها من مارسيل بروس.

٣- الترصيع enchâssement: في هذا كله الذي تقدم، يعتمد الكاتب العامل بالتناسل إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو. وإلى الجهود السابق وصفه، المتمثل في تأمين التماسك الطباعي أو التسوية الخطية في فضاء الصفحة، يضاف هنا مجهود لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة. يربط الكاتب بين العناصر إما داخل عبارة تضمن بتماسكها النصي تماسك الكل، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة. ينشأ هنا تناقض بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد. نمثل على هذا الترصيع بما يفعله الشاعر محمود درويش في «حصار لمذبح البحر» إذ يستعير بداية البيت الشهير لتميم ابن مقبل، ويكتب: «...لوان الفتى حجر»، لوأنتي حجر...» يختلف هذا بطبيعة الحال عن عمل «الحكاية داخل الحكاية»، الذي يحلّه جيران جينيت، والذي تعمل فيه الحكاية على نحو مزدوج، في ذاتها، وبالارتباط مع الحكاية الأخرى المستدخلة هي معها. والترصيع نفسه، بحسب ما يدخله من تناقضات تناهية، يمكن أن ينقسم في نظر الناقد إلى ثلاث فئات:

أ- تناقض كفاثي أو تناظري، كما في رواية كلود سيمون المذكورة، حيث يترجم الراوي-الطفل، بأمر من عمه، فقرة لاتينية ويستعيد لها لاحقاً إلى جانب وصف قطعة فسيفساء قديمة. قطعتان من «المتحف» تتجاوزان وتتجاوزان.

ب- تناقض استعاري: كما عندما يستعير كلود سيمون في الرواية نفسها، وفي المقاطع التي يصف فيها انتظار بطله لعشيقته وشعوره بالغيرة، يستعير سطوراً من «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروس تصف انتظار بطله سوان اليانس لأوديت، وطبعتها سيمون بحرف متميز. هنا يجد انتظار بطل سيمون نفسه معممًا بحالة انتظار معروفة في الأدب الروائي الحديث، فيأتي عمل السلف (بروست) ليدعم عمل خلفه (سيمون)، «يثريه بتداعيات» نافذة في أذهان القراءة لانتأخر عن أن تمدّ القراءة «عبر صوت

الأخر، باتجاهٍ آخر».

تـمـوـنـتـاج لـاتـنـافـذ فـيـه: وهـنـا يـعـجـز القـاريء عـن العـثـور عـلى تـرابـطـات بـائـنـة بـيـن العـنـاصـر الـمـتـنـافـرة لـلـتـنـاص، كـمـا فـي حـالـة وـليـام بـورـو وعـمـلـه المـوصـوف أعـلـاه فـي «الـقـطـع». ومـع ذـلـك، فـإنَّ النـاقـد يـرى أنَّ مـجـرـد وـجـود هـذه العـنـاصـر فـي تـواصـلـيـة خـطـيـة عـلى فـضـاء الصـفـحـة يـرسم «تـوالـفـات بـنـائـيـة أو نـحـويـة اتـفـاقـيـة تـمـهـد لـتـنـاسـق دـلـالـي». فـحـتـى فـي غـيـاب العـرى البـنـائـيـة، تـتـأسـس دـلـالـة «وـحـشـيـة» (..) وتـعـدُّ لـلـعـب المـعـنى إـلى مـالـانـهـايـة لـه.

جـمـيـع هـذه التـدخـلات الـتي يـمارسـها الكـاتـب عـلى مـائـنـاصـصـه تـدخـل فـي عـداد مـادعـته كـريـسـتـيـفا بـالتـعـديـلات المـُجـرـاة عـلى المـجـال السـيـاقـي (تـجـاور النـصـوص). لـكـنَّ النـاقـد أـريـفـيـه Artivé أـشـار إـلى خـصـوصـة دـراسـتـها مـن وـجـهـة نـظـر بـلاغـيـة أو أسـلـوبيـة لـرؤـيـة مـايـطـرا عـلى السـيـاق التـنـاصـي (تـفاعـل النـصـوص) نـفـسـه. وهـذا مـاسـعى جـيـنـي إـلى تـخـصـيـصـه أـيـضاً فـي دـراسـته الـتي نـحـن بـصـدد عـرضـها هـنـا. ووجـدَ أنَّ فـي الـامـكان التـركـيـز عـلى سـتة أنـمـاط نـوجـزها عـنـه كـمـا يـأتـي:

١-التشويش Paranomase: يـعـمد الكـاتـب هـنـا إـلى أخـذ فـقـرة مـن نـصٍّ مـكـرَّس، يـتـدخـل هـو فـيـه و«يـتـلـاعـب» بـه، مُدخـلاً عـلـيـه «إـفـسـاداً» مـقـصـوداً أو دـعـابـة أو فـنـطـاسـيـة. قام كـلـود سـيـمـون فـي رـوايـته الـأنـفـة الذـكـر بـهـذا الإـجـراء عـلى مـقـطـع مـن رـوايـة «الـبـحـث عـن الزـمـن الضـانـع» لـمارسـيل بـروسـت، فـكـتب مـفـرداتـه كـتـابـة صـوتـيـة غـريـبـة تـجـتـذـبه مـن الفـصـاحـة العـالـيـة إـلى اللـغـة المـحـكيـة وتـدخـل «قـبـحاً مـتـعـمداً عـلى نـثر سـلفـه الشـهـير». كـانَ الكـاتـب يـهاجـم عـبر بـروسـت الذـي يُجـلِّه هـو بـالـطـبـع ويـعـجـب بـه، إـحـدى أـهم قـطـع «مـتـحـف» اللـغـة الفـرنـسـيـة أو أـحـد أـهم مـعـاقـل التـراث. ولـقد قام الكـاتـب الـاسـبـانـي خـوان غـويـتـيـسـولـو Juan Goytisolo (وـلك إـن شـئـتَ إـن تـراجـع تـرجـمـتـنا لمـخـتـارات مـن أدبـه فـي مـنـشـورات «تـوبـقال») بـالصـنـيـع نـفـسـه لـاعـلى قـطـعة مـعيـنة مـن التـراث الـاسـبـانـي، بـل عـلى الـاسـبـانـيـة نـفـسـها الـتي يـكـتـبـها فـي بـعض فـقـرات رـوايـتـيـه «دـون خـولـيـان» و«خـوان بـلاـرـض» كـمـا يـلفـظـها المـواطـنـون المـغارـيـة البـسـطـاء، مـشـحـونة بـأخـطـاء التـلفـظ والتـحـريفـات يـقـذـفـها الكـاتـب «فـي وـجـه» أبـنـاء جـلدـته واستـعـلـانـهم القـومـي-اللـغـوي. ويقـوم بـالشـيء نـفـسـه، لـكـن مـن مـنـطـلـقات مـخـتـلـفة بـل مـعـاكـسـة،

إذ يدسّ في الاسبانية أحياناً مفردات وعبارات عربية يكتبها كما يلفظها هو بطريقة للعصامية، المتهمسة، شبه الطفولية.

٢- الإضممار أو القطع l'ellipse: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يحدث حرفاً للنص عن وجهته الأصلية ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القاري ليتوقعها. مثل هذا مافعله لوتريامون بسيرة بطله «مالدرور» إذ يبتز الصيغة المعهودة لدى معاصريه من كتاب سير أشخاص ملعونين أو «جهنميين» كبطله، والذين يكرسون صفحات مطبوعة لوصف ماضي هؤلاء الأبطال، فيكتفي هو بالقول: «سأبين في بضعة سطور عمّا كان عليه مالدرور في سنته الأولى التي عاشها بسعادة: تمّ هذا». على هذا النحو يخيب انتظار قارئه، خصوصاً القاري المعاصر له والمعتاد على الصيغة السردية المذكورة. بتخيبه قارئه، الذي يقول هو له أن المشروع قد تمّ وهو الذي لم يقل عنه سوى سطر واحد لايشفي من غليل، يلقي لوتريامون بكامل الضحك، سلطة كل من السيرة والماضي والصيغ المكرسة، مُحبطاً علاقة القاري الرومنسية بهذه الصيغ وبالسيرة، وقاذفاً في الأوان ذاته، وكما يلفت الناقد النظر إليه، «حربة مسمومة» في اتجاه كتاب عصره.

٣- التضخيم أو التوسّع l'amplification: وهنا يعمل الكاتب بمعكوس الإجراء الذي سبق. يحول النصّ ويحرّقه بأن ينمّي فيه، في الاتجاه الذي يريد، عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه، ولعلّها كانت كامنة في النصّ «في البياضة» أو ليست بالموجودة فيه إطلاقاً. سبق أن أشرنا إلى لُسْ أرتو عناصر وشكليّات خاصّة به في «الراهب» للويس. ومثل هذا أيضاً، وهو ممّا سبق أن أشرنا إليه كذلك، مافعله لوتريامون بمقارنة بودليير البسيطة بين عمق كل من الإنسان والبحر أو تباريهما في تعذّر سبر الغور، فيوسّعها لوتريامون ويقلبها بأن يركّز فيها على خسارة الإنسان أمام البحر أولاً، ويفخّمها ويضخّمها ثانياً بأن يلقي على شعرية بودليير الرومنطيقية المتفجّعة غلائل سخرية ناشئة ممّا يضيفه من لغة نثرية وعلمويّة ينعتها الناقد بدسيسة الطوية». هذا كلّ «يمطّه» لوتريامون إلى حدّ الانفجار، يلغمه بشيء من الثرثرة المقصودة والاطالة «الخبثيّة» والسفسطة الوقحة والناطقة بنفاد فلسفي متضمن في سخريته الشيطانية. وهكذا، فحيثما يكتفي بودليير بالقول

مخاطباً الانسان بإزاء البحر: «...تأمل روحك / في التدحرج اللانهائي
لامواجه»، يكتب لوتريامون: «أيها الأوقيانوس الشيخ، لا يمكن قطعاً مقارنة
عظمتك المادية إلا بالمقياس الذي نكون لأنفسنا عملاً لزم من قوة فاعلة لإنتاج
كثلك في كليتها. لا يمكن أن نتفمّدك بمحض نظرة. وحتى نتأمّل، ينبغي أن
يدير البصر مراقبةً في حركة متواصلة صوب نقاط الأفق الأربع، مثلما يكون
على عالم رياضيات، لكي يحلّ معادلةً جبريةً، أن يتفحص، كلاً على حدة،
الحالات العديدة الممكنة قبل أن يحسم في المشكل. يلتهم الانسان موادّ
طامعةً، ويقوم بمجهودات أخرى جديرة بمال أفضل ليبدو بديناً. ألا فلتتفخ
مطامب لها ذلك، هذه الضفدعة اللطيفة. تطامن، إنها لن تبرّك أبداً في
الضخامة! كما افترض أنا على الأقل. أحبيك أيها الأوقيانوس الشيخ!» بهذه
الإضافات المترامية، والسذاجة الكاذبة المُقحّمة، واستدخال قواميس عديدة
تذهب من لغة الفيزياء (الكتلة، الطاقة، القوة الفاعلة، الكلية...) إلى البصريّات
(العين والمراقب ونقاط الأفق أو جهاته) فالرياضيات، فالحيوان، إلخ...، بهذا
كلّه يوقفنا لوتريامون كما يرى الناقد أمام حقيقة الوجود المؤسسية والمضحكة
في أن واحد بأكثر ممّا تفعل غنائية بودلير.

٤- المبالغة l'hyperbole: وهو إجراء شديد الشبه بما سبقه، لكنّ
لا يقوم على تضخيم الكلام «كمياً» بالضرورة لزعزحته أثره، بل في مبالغة
معناه والمغالاة فيه نوعياً. تقود مفاقمة الكلام هذه إمّا إلى تعميق الأثر
إيجابياً أو ضخّه بفلسفة أو أدائية غير متضمّنة فيه، ومافعله لوتريامون
بنصوص بودلير وشكسبير يقف هنا أيضاً مثلاً على هذا. أو يقود إلى نتيجة
معكوسة مثلما هو معروف في البلاغة إذ «يُسقطنا» الإلحاح على الشيء في
الاعتقاد بمعكوسه. وهذا مامارسه خوان غويتيسولو مع مقولات بعض
الفلاسفة والأدباء الأسبان التقليديين، يدفع هو تقريضهم للـ«جواهر الخالد»
لاسبانيا إلى حدود تدفع القاريء إلى الضحك وتحول الخطاب إلى
كاريكاتورية خالصة.

٥- القلب أو العكس l'interversion: وهو الصيغة الأكثر شيوعاً
في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، لما فيه من عمل للتضاد يذهب
بعكس الخطابات الأصليّ المستدخل في علاقة تناصيّة. وهو بدوره يتضمّن

صنوفاً عديدة:

أ- قلب موقف العبارة أو أطرافها: في المثال السابق (لوتريامون مُناصباً بودلير) مثلاً، يتوجّه بودلير بالخطاب للإنسان، قياتي لوتريامون ليحرف الخطاب في اتجاه البحر. وهنا يحدث تحويل للأفضلية أو للأولوية بالغ الأهمية. وحده الأوقيانوس يستحقّ مخاطبة لوتريامون، وهنا تكمن ضربة أولى موجّهة للإنسان الذي لن يتأخّر الشاعر عن أن يسدّد له ضربات أخرى عديدة.

ب- قلب القيمة: وهنا يطرح الناقد مثلاً العلاقة التناسلية بين «أناشيد لوتريامون» و«رؤيا يوحنا» في «العهد الجديد». معروف في هذه الرؤيا كيف يأتي إلى يوحنا الرسول ملاك ويشير له إلى امرأة جالسة على ظهر دابةٍ قرمزية اللون، «في ثياب أرجوانية، مزينة بالذهب والؤلؤ وكريم الأحجار» ويقول له إنها تجسّد «الدعارة». أما المالدور، هذا الكائن الشيطاني، فيقوده حباب (دابة الحقول، الزاحفة، تحلّ هنا محلّ الملاك المجنّح)، وتبدو له الدعارة في ملامح «امرأة جميلة، عارية، تأتي لتضطجع عند قدميه. لاحاجة، حتّى قبل أن نواصل في الفقرة التالية ملاحظة العمل الذي يمارسه المالدور مع كلّ من الدابة والمرأة، أن نسهب في عرض نتائج هذا القلب للعلاقات بالقياس إلى نصّ «العهد الجديد».

ت- قلب الوضع الدرامي: وهنا يحلّ الكاتب السلب محلّ الإيجاب، والعكس، لافي تناظرٍ إلى بل على نحو كفيل بإحلال مراتبية محلّ أخرى. في الحالة نفسها المستشهد بها في الفقرة السابقة، نرى في «الرؤيا» إلى الملاك وهو يسحق المرأة المتبرّجة التي ترمز إلى الدعارة، يسحقها بحجر كبير شبيه بالرحى صارخاً إن بابل أمّ المعصية سيُطوّح بها على هذه الشاكلة ولن يعثر عليها أحد من جديد. هي عقوبة رمزية تعمل في الحكاية التوراتية كعقوبة فعلية، فعلى أثرها نقرأ في «رؤيا يوحنا» أنّه، بهذه العقوبة، «ثارَ الربّ لدماء خادمية». ويذكرنا الناقد بأنّ المالدور يقوم بالعكس تماماً، إذ بدل أن يسمع نصيحة الحباب بسحق المرأة التي ترمز إلى الدعارة، يأخذ حجراً كبيراً ويهوي به على الحباب نفسه ويقتله. لا يمكن ألاّ نتصوّر هنا قراراً حاسماً من لدن لوتريامون، به يقلب مراتبية قيم الكتاب المقدّس رأساً على عقب،

إضافةً إلى استدخاله قلبه لحكاية العهد المقدس في إيقاع هو إيقاع أناشيده الخاص نفسه.

ث- قلب القيم الرمزية: يأخذ الكاتب هنا رموز النص السابق له ويمنحها في سياقها الجديد ضد دلالتها تماماً. وهذا ما يمارسه لوتريامون أيضاً على «رؤيا يوحنا». فكما خلّص المرأة المتبرّجة من صورة السلب المُلققة بها، يقلب في مقطع آخر سلّم قيم «الرؤيا». يُعامل «العهد الجديد» الأفعى والعفريت باعتبارهما كائنين شيطانيين، ويرى لوتريامون في الأفعى رمزاً للخالق وفي العفريت رمزاً للرجاء. كذلك نرى في «موسم في الجحيم» لرامبو إلى «البعل الإلهي» المعروف في «نشيد الإنشاد» وهو يخلي المجال لـ«بعل جهنمي».

٦- تغيير مستوى المعنى: ويتمّ هذا بنقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس. يحدث هذا مثلاً عندما يأخذ الشاعر الفلسطيني محمود درويش العبارة اليومية: «تصبحون على خير» ويحوّلها إلى «تصبحون على وطن»، محوّل العبارة، مع شحنة واضحة من الدعاية المرّة، إلى أفق رجاء معاق بموانع عديدة إليها تتوجّه سخرية الشاعر. ويطرح جيني هنا أيضاً مثلاً من لوتريامون الذي يستغلّ الدعوة المعروفة في «سفر القيامة»: «هلمّوا...»، ويصوّر مائدة إله أكل اللحم البشر. هكذا يصرب بعرض الحائط بدلالة الاتصال الروحي، ويحوّل المائدة المدعو إليها من مكان تحشد روحاني إلى محلّ مائدة متوحّدة للغول.

هذه 'الآليات'، التي يمكن بالطبع أن نضيف إليها آليات أخرى ممكنة الاستكشاف، تدلّنا على الحرية الكبيرة التي يتيحها التناص للكاتب بمجرد أن يتوجّه هو إليه بروح صريحة وب عقلية تحويل ومجاوبة فعالة لنصوص الآخرين. حرية وفعالية نرجو أن يتذكّرهما القاريء عندما نأتي لمعاينة ما يفعله أدونيس من ناحيته. كتب الناقد: « وهكذا فإنّ صور التناص توفّر لنا حقل استكشاف شاسع سنحتاط من تسويره أو إغلاقه. ذلك أنّ من النادر أن يكون نصّ أدبيّ مستعاراً ومقتبساً كما هو. إنّ السياق الجديد ليجهد عموماً في أن يضمن لنفسه استحواداً ظاهراً على النصّ السابق. فإما أن تكون هذه العملية مخفية [تُخفي فيها مفردات الكاتب الذي نناصه

وشكليّاته، بأن نجدّها كليّاً]، فيعادل العمل التناصّي «مكياجاً» يكون من النجور سيّما وأنّ النصّ المستعار قد تمّ تحويله بصورة حاذقة. أو أن يُصرّح السياق الجديد بأنّه يعارِس إعادة كتابة نقدية ويقدم للنظر إعادة صياغة للنصّ. وفي كلتا الحالتين، يجد التشويه الحاصل تفسيره في الحرص على الإقلاّت من مسيرة لآمارس فيها سوى التكرار المحض، ونرى في إثنائها، علاوة على ذلك، إلى النصّ السابق وهو يهدّد بمعاودة التجسّد والانغلاق على نفسه والتفوّق بحضوره على السياق [المستدخّل هو فيه] بالذات».

نقاطعات جويسية:

في مقالة بالغة الثراء في العدد نفسه من مجلّة «الشعرية»، يتناول أندريه توبيا André Topia دراسة التناصّ في نصّ جيمس جويس. وكسابقه، يؤكّد الناقد على أن الطريقة التي بها تتقاطع النصوص في نصّ بذاته، والطريقة التي بها يعمل النصّ الأخير على إنعاش سابقاته ضمن مجهود فعّال للمؤلف «الجديد»، هي التي منحت مثل هذه الأهمية المتعاظمة في أدب القرن لنصوص من أمثال «الأرض الخراب» لإليوت أو «كانتوس» لعزرا باوند، أو خصوصاً «يوليس» جيمس جويس. يورد الناقد أنّ الفيلسوف ميشيل فوكو قد كتب مرّة عن عمل فلوبر باعتبارهِ استعادة لما سبقه تتضمّن إمّا نقضاً له أو تطويراً: «إنّه عمل يتأسّس في فضاء المعرفة بدءاً: يقوم في علاقة جوهرية مع الكتب (...) ينتمي إلى أدب لا يوجد إلّا بفضل ما هو مكتوب من قبل (...) إنّ فلوبر هو، بالنسبة إلى المكتبة، كمثّل مانيه بالنسبة إلى المتحف (...) يبنّي عملهما حيثما يقوم الأرشيف».

إنّ التقليد والتضمين هما في نظر الناقد الأنموذجان الأوّلان للتناصّ. بهما يكون كلّ عمل خزاناً واسعاً من الأمثلة، منجماً ليس على المؤلف إلّا أن يغترف منه ما يعزّز مقاله. لكنّ هذين الأنموذجين مدموغان بنوع من السلبية أو المراتبية. فالنقْل هو أبدأ تابع بالقياس إلى أنموذجه الذي يصبح أنموذجاً بالمعنى المليّ والقويّ للكلمة. والتضمين أو الاقتباس يظلّ حرفياً ولايسمح بتفاعل بين النصّين، أو انصهار. هنا يمثل فلوبر أنموذجاً استراتيجياً في دفع التناصّ نحو معناه الحديث، ملغياً بذلك العلاقة المراتبية بين النصوص

وتجاورها المحض، غير الانصهاري. هو أول من حذف المعقّفات التي تشير إلى التضمين الحرفي وصار ينسب لسواه أقوالاً يصوغها بأسلوبه الخاص ضمن ما يدعى بالنقل أو الاستشهاد غير المباشر. وهذا ممّا يسمح له بتحقيق القدر الأكبر من الاستقلالية، ويتذوّب عبارات الآخرين في شكل عباراته وبالأخذ بها لصالحه عبر تعديلاته الخاصة وإضافاته (ذلك أنّ كاتباً كبيراً يظلّ غيوراً على شكله أبداً، لا يتنازل عنه أمام أشكال الآخرين وإيقاعاتهم، وهذا بالذات مألّف نجده في أمثلة أدونيس). هذا الأسلوب دشّنه فلوبيير في «بوفار وبيكوشيه»، وسيستخدمه جويس بكثافة عبر مونولوجه الداخلي الذي «يتشقق فيه النصّ ويتشظى، كما يعبر الناقد، ويصبح مطواعاً أمام تعددية من العبارات....»

ببالغ الحرية، حرية التدخل، يقحم الكاتب هنا نصوصاً وعبارات وعلامات تداهم بها الحياة (أي الثقافة أيضاً)، ويجعلها «ترتدّ بعضها على البعض الآخر، ويحرفها بخفة». خلافاً للمتّحل الذي يقذف بنصّ الآخر في «نصّه» لأعلى التعيين، جاعلاً ذلك النصّ يصرخ بملء قواه بعائديته إلى النصّ الأصلي، يذهب جويس في العدوانية والتدخل المتدرّج والفعال، يذهب كما يرى الناقد، إلى جدّ قلب المنظور التقليديّ للمحاكاة نفسه بالذات. لم نعد هنا أمام الموازنة التي تُراعى بحرص وخشية بين الأصل المحاكي والنص الجديد الذي يحاكيه. إنّ جويس لا ينقل المسار القديم لعمل هوميروس، مانحاً إيّاه صياغة ملائمة ليوليس عصريّ. بل هو يجعل عناصر من الملحمة الهوميروسيّة تضيء مسار بطل روايته الذي يأتي، أي المسار، ليُدخل على الملحمة نفسها وعلى فهمنا لها «تصحّحات» وإضافات عديدة، وخطيرة. كلاً النصّين، المحاكي والمحاكي، يتعرّضان أو يعرّض أحدهما الآخر إلى الخطف والانعداء والتعدّل من داخل. يقرب الناقد عمل التناصّ هنا من مفهوم الكتابة الدريديّ (نسبة إلى الفيلسوف دريدا) باعتبارها نوعاً من النسخ التضعيفيّ (بالمعنى الفوتوغرافيّ للكلمة) به تزداد الصورة بُعداً عن «الأصل» المفترض مع كلّ نسخة. وما يُعاب على المتّحل بالذات هو عجزه عن إبعادنا عن النصّ، فمابالك بتحويله أو «إفساده»؟ إنّ إعادة الكتابة التي يمارسها التناصّ إنّما تُحدث ثغرة في التكامل المزعوم للعمل الأصليّ وفي وحدته وتماسكه، وتفتح

فيه سلسلة غير متناهية من النسخ غير المتطابقة. إن الأهمية بكاملها معقدة، إن أمكن الاستمرار بالكلام بمفرداتٍ دريدية، للزيادة التي يحدثها النص الأخير على سابقة، ولعمل «الانتثار» أو «التبعثر» أو «الانزياح» الذي يقمحه على «الأصل». وهذا معاً يعني أن «الأصل» مدموغٌ بالنقص ابداً، وأنه إلى الأبد يستدعي عمل «الزيادة». والمهم، هنا، حتى ينتج تناصٌ حقيقي، هو مدى التدخل الفعلي والفعال للكاتب العامل بالتناص، بحيث تنتج «منظومة نصية» جديدة مختلفة نوعياً عن مجرد إضافة وحدتين إحداها إلى الأخرى. ليست المسألة مسألة حساب، بل كيمياء. وهنا تبرز إشكالية «التلقيح» كما طورها دريدا أيضاً، إذ ينبغي كما أسلفنا في القول أن ينبت من اجتماع الفسيلة المقطعة من موضع وموضعها الجديد أو تربتها الجديدة نبات جديد يدين بوجوده للآخرين ويتجاوزهما معاً. وهذه التحولات هي من الخطورة بمكان بحيث يتحدث الناقد هنا عن «نقطة من المتن الانسكوبيدي» متن دوائر المعارف التقليدية—الذي يُراكم الأمثلة، إلى متن عضوي تُسجّت فيه علاقات مع مجموع الانطلاق ومجموع الوصول في آن معاً. إن المقطع المضمن يظل يحتفظ بعلاقاته مع فضائه الأصلي، لكنه لا يكون مستخدماً في وسط جديد بلا «عقاب»، أي بدون أن يتعرض هو والفضاء الجديد هذا إلى تعديلاتٍ ليست بالهينة.

هكذا نلاحظ أمرين أساسيين ينسأهما العامل بالانتقال أو يتناسأهما: احتفاظ العنصر التناصي بعلاقته الشرعية بكلا الوسيطين (الأصلي والنقلي)، وتعرض كلا الفضاءين إلى آثار ونتائج هي نتائج عملية التناص بالذات. وتبرز هنا في الأوان ذاته مشكلتان: مشكلة أبوة وبنوة أولاً. فينبغي أن نعرف دائماً مَنْ هو أبو هذا النص أو ذاك، ما يعود لقيصر وما يعود لله، ما «حجم» ابتكار هوميروس مثلاً، وما إضافة جويس عليه. وثانياً: وجوب التحقق من تجانس السياق، أي ألا يكون النص المستعار شبيهاً بلصقة ناشزة في الجسم المستعير. فمثلاً في التلقيح أو الغرز بمعناه الطبي هذه المرة، معنى زراعة الأعضاء، يكفي ألا ينسجم القلب أو الكبد المزروع مع بقية أعضاء الجسم المستقبل حتى يكون ثمة تعارض وخطر موت. لمعرفة عمل جويس التناصي، ومع كونه يمثل أنموذجاً راقياً للتناص

الروائيّ أو الروائيّ- الشعريّ لا الشعريّ المحض، سنقوم هنا بعرض واسع لجماليّات عمل التناصّ عنده كما يحلّكها توبيا مع وفرة من الأمثلة. إنّ الفارق في نوعيّة الكتابة بين جويس وكتّاب آخرين، فرجينيا وولف مثلاً، يكشف عن فارق في التصوّر، فارق إبستمولوجيّ إذا جاز التعبير. تعمل وولف، كما يؤكّد الناقد، على محو الحدود بين العبارات وعلى جعل جميع العناصر، مهما كان من تنافرها، تنسكب في تواصلية موسيقية أداها جعلتها الطويلة التي يمكن نعتها بالمتناغمة من دون تردد. تناغم، بالمعنى الصفيّل وشبه التقليديّ للمفردة، لأنّ الكاتبة تنطلق، كما يذهب إليه الناقد، ويمكن تأييده في هذا بسهولة عندما نرى في ماياتي الفرق مع جويس، نقول تنطلق من القول بتناظر الواقع وتقطّعاته، وتجدد في أن تفرض عليه في كتابتها «إن لم نقل نظاماً، فعلى الأقلّ سطحاً منظماً». خلافاً لهذا، يتشكل نصّ جويس، المحكم الانغلاق والعمامة خارجياً، من مجموعة من الكتل وسلسلة من الخطاب كلّ تفصيل فيها، حتّى الأصغر، هو «محسوب» بدقّة رهيبة وماخوذ به بحسب وزنه الخاصّ وكثافته الخاصة. ذلك أنّ هذا النصّ، نصّ جويس، «ينطلق من قانون [خارجيّ] منظمّ وشديد الإلزام يتعيّن «تسميته» في نصّ متشظّ. تحليل وولف إلى الواقع المتشظّي (كما تراه هي) إلى فاعل موحّد متماسك، فيما ينطلق جويس من فاعل متشظّ [لا يؤمن بالفاعل الموحّد أو الانا المتماسكة، ومن هنا حدائته]، ويرينا كيف يعمل عليه، وفيه، واقع متماسك ومقنّن إلى حدّ الطفيان. وعلى حين تعمل وولف ضمن الانسجام ويهدف الانسجام، فإنّ نصّ جويس هو مجموع «بوتقات خطابات»، أشكال ملزمة تجد لغة بطله بلوم نفسها مجبرة على الانسكاب فيها. وكلّ عمل النصّ إنّما هو كامن في التوتر، في التناقض الظاهر بين هذه البوتقات أو المصاهر التي لا تبدو أبداً إلّا على هيئة متشظيّة أو مضعّفة، من جهة، وبين النسيج المتعدّد الأشكال للنصّ المتواصل طباعياً الذي يشكل لها المحلّ الهندسيّ والوعاء». هذا كلّه يريينا كما يلاحظ الناقد كيف أنّ تسمية خطاب بلوم في النقد التقليديّ بـ«تيار الوعي» تارةً، و«منطق البداعي» طوراً، لاتهبنا فكرة صحيحة ولاعميقة عن الشعرية أو الشكلائية الحقّ التي بها يعمل هذا الخطاب ومايتقاطع معه من معارف عديدة.

لأنجد هنا تواصليّة قسريّة بين العناصر-ولاتكاملية. بل نجد تكافؤاً، أو، بالعكس تعارضاً. يعمل النصّ هنا على مستويين. مستوى أفقيّ تتجاور فيه الخطابات والمعارف المختلفة المصادر في فضاء الصفحة، وقد وُجد بينها سطح فسيفساء أو نسيج محكم الصناعة، باذخ. ومستوى عموديّ، يجد فيه نصّ جويس دعامته وشكله الأوّل في عامل سابق له، يشكّل هو تحقيقه الحاليّ المتفارق في اللغة. إنّ الاكتفاء بالمستوى الأفقيّ، وإرجاع الوحدات إلى أصولها اليسيرة التحديد مع كلّ شيء، هو في نظر الناقد أن نخرب عرض الحائط العمل الفعليّ للتناصّ، الذي لا يبرز باكتماله إلّا في المستوى العموديّ. باتّباع كلّ من العموديّة (التذكيرات، التلميحات، القيسات الكاملة أو الجزئية، الدقيقة أو المحوّة، الحرفيّة أو المختلطة، وإعدادات إنعاش المعنى)، والأفقية (عمل «المونتاج» أو اللصق والمجاورة)، نتمكّن من اجتياز كامل عالم بلوم. اكتب الناقد: «إنّ كلّ كلمة تدخل هنا في علاقة توتريّة مع المجموع الذي تستمدّ منه أصلها (من النصوص القائمة أو البوتقة البلاغيّة) وفي الألوان ذاته مع المجموع الذي تجد نفسها مستدخلة فيه من دون أن تكون مثلاً به حقّاً (الكتلة الطباعة لصفحة جويس). في هذه العلاقة المزدوجة يقوم التناصّ الجويسيّ».

يستدعي ماتقدم أن نوضّحه بأمثلة. أمثلة تنبسط على مراجع صغيرة (جمل مسموعة أو مقروءة، صحف، إعلانات، أغاني، إلخ...)، مثلما على مراجع كبيرة (المتن الهوميروسيّ خصوصاً). في بداية فصل «أكل اللوتس»، تثير دعاية لأحد صنوف الشاي أحلام البطل: «مزيج من أعلى طراز، مؤلف من أفضل [أنواع شاي] سيلان». تأتي الجملة بلا معقّفات، ضمن خواطر بلوم، فلانعرف إن كانت ضمن كلامه أو هي عائدة إلى نصّ آخر، ثمّ نتذكّر أنّها كانت وردت كقبسة صريحة في الفصل السابق تماماً، يُعلمنا الناقد أنّ هذا الاجراء شائع بكثرة في الرواية. يورد الكاتب جملة مع إسنادها الذي ينسبها لصاحبها أو مصدرها، أولاً، ثمّ يجعل الجملة نفسها تختلط في خطاب بلوم وتخضع فيه إلى تصورات فعّالة عديدة، بما يشكّل ظاهرة «استرفاد» مستمرّ في هذا النصّ متعدّد المراجع والمصادر. إنّّه تذويب للصيغ الشائعة أو الكليشيات، يقابله إجراء معاكس ومتناظر معه: مهارات بلوم

الشخصية نفسها تتحول على يد المؤلف إلى صيغ مسكوكة وعبارات متواترة، ما يشبه شعارات أو كليشيات. هكذا يتشخصن المؤسسي (العائد للتراث) ويتأسس الشخصي (يصبح تراثاً)، ويكتسب الاثنان توازناً شائعاً. يصبح النص فضاءً تجول فيه «خطابات محدّدة أو معيّنة بشدّة، وفي الألوان ذاته يتيمة». يتمّ مبعثه عمل المؤلف عليها، الذي جعلها تفقد إلى حدود بعيدة قيمتها البلاغية الأصلية وتلتحم بالقيمة الايحائية الشاملة للنص.

مثال آخر على هذا التناص الجويسّي: «الشرق الأقصى». لا بدّ أنّه بلدٌ جميل. الفردوس الأرضي، أوراق كبيرة كسلى يدع المرء نفسه ينجرّف عليها عبر التيار، صبار، مروج مزهرة جميعاً، عرائش-ثعابين كما يدعونها هناك. ماعدا المفردة «صبار»، فإنّ جميع عناصر العبارة هي، كما يذكر به الناقد، نعلية ومأخوذة من المعجم الكلاشي عن البلدان، في لغة السياحة خصوصاً. فكانّ تعبير: «الشرق الأقصى» لمسة ناظم الكترونيّ ما ان تضغط عليها حتّى تتدفّق جميع المعارف الممكنة حول «خانة» معيّنة هي منطقة الشرق الأقصى. عبر هذه العناصر يطلق لنا حالة المعرفة واللغة المحيطة بشخصية بلوم. وهذا المراس شائع في النصّ كلّ، ممّا يهب الانطباع بالوقوف أمام نوع من التحشيد العشوائي لكلّ شيء. انطباع سرعان ما يزول عندما نتمعّن في النصّ ونلاحظ عمل الزحزحة والموتاج الشعريّ والتركيبية التحليلية الذي يمارسه عليه الكاتب.

ما يهب هذا العمل حيويته هو في نظر الناقد ضرب من التردّد يمنعه من السقوط في أية يقينية اليّة. أبدأ لأن تكون النتيجة نفسها بين «خرّان» المعارف والمعلومات أو «مستودعها» المستثمر أو المستثمر في النصّ (بنك المعلومات) إن أمكن استخدام تعبير شائع) والزحزحة الشعرية الممارسة عليه. خلافاً للكاتب الذين يجهدون في جعل الواقع ينبثق في النصّ في حالته «الخالصة»، منقّى من كلّ تدخّل لذاكرة هذا الذي يُعاينه أو لمعيشه وثقافته، يربنا جويس بالعكس أنّ كلّ شيء موجود في الكتب والمعاجم ودوائر المعارف واللغات المنبثقة في الواقع عن ظاهرة أو سواها، فهي أشبه ماتكون بمعجم جوال ومتجدّد. هو واقع مأخوذ لديه في وفرة قوانينه وما يفرزه حوله من لغات. لغات وقرانين لا يعمل بلوم على المفاضلة بينها ولا المصادقة على بعض

منها دون بعض، بل هو يطرحها قتي تجاورها المذهل، متكاملأ كان أو متعاضلاً.

وهكذا، فلايشكل عمل جويس مجرد آلة كبيرة، مستقبلية وبائة، مادعاء دريدا باكبر «ناظم الكتروني مكن»، ناظم هو في نظره من الضخامة وعلو الأداء بحيث تشحب أمامه أكبر ناظمتنا الألكترونية، بل ينبغي النظر فيه خصوصاً إلى أليات «الاختطاف» و«الحرف» و«الزيادة» و«النسخ» بالمعنى المزدوج للمفردة العربية، نسخ تكرار ونسخ إلغاء. وهذا معاً يمكن الوقوف عليه عبر المثل الصغير التالي. فيه نرى كيف يجمع جويس، في مزيج من خطاب التاريخ والأسطورة والدعابة والشعر، معجزة المسيح سائراً على الماء، وذكرى صورة رآها في مجلة: «آه، في البحر الميت، عائماً على الظهر، قارئاً كتاباً تحت مظلة شمسية مفتوحة. يتعذر الغرق حتى إذا ما أراد المرء ذلك؛ صار صلباً تقريباً من فرط الملوحة». عبر هذه الصورة، يلخص جويس، وكأنما يفعل ذلك خفية، وضعية إنسان القرن العشرين، الذي لم يعد ليؤمن بالخارق الديني، والذي يروح مستغرقاً في بحث عن السعادة منفلق أو متوحد: كتب الناقد أنه «محل المعجزة مافوق-البشرية، تحل صورة سائح مستغرق في ترويح شبيه بحالة النبتة الجامدة في مكانها لاتبرحها».

في فصل واحد من «بوليس»، وليكن فصل «أكلة اللوتس»، يعدد الناقد عمل وفرة مذهلة من الخطابات منها: البلاغة الصحفية؛ أسلوب الأوامر العسكرية؛ أسلوب التأليف الأوبرالي؛ الغنج الاجتماعي؛ الكلام العامي للصغير الآتي للبحث عن أبيه في مقهى الحارة؛ نداءات باعة البوظة المتجولين؛ عبارات الاعتراف في الكنيسة؛ صيغ التوبة والاستغفار التي تنطق بها الموامس أمام الحشد؛ صيغ وصايا الموتى؛ صيغ الفجور الذي يتكلف التهذيب؛ الكتابة الصيدلانية المختصرة؛ الخطاب الموجة للأغراء والحث على المراهنة، إلخ... في فصول أخرى، نرى إلى التجاور المتفاعل للخطاب العاطفي والتفخيم الملحمي ولغة صحف الإثارة؛ لغة المسلسلات الأدبية ومحضر اجتماع تيار قومي؛ رطانة الصحف الرياضية وعالم الصالونات؛ لغة الأعراس المتأنقة وزيارة شخصية مرموقة؛ دفن أحد الأكابر والتقارير العلمية المزعومة في المجلات؛ محضر جلسة لاستحضار الأرواح ووصف

كارثة طبيعية؛ رطانة القضاء والطب وخريشات الشيطان؛ كليشيات التعازي ولغة أدب الأطفال؛ أسلوب السجلات البرلمانية والمناظرات البلاغية؛ أسلوب المواكب الدينية والشعر التوراتي؛ إيقاع الملاحم ومجازاتها ولغة الباناروما الجغرافية وإطناب دوائر المعارف؛ وصف بطلات الأساطير والحواليات السلطانية القديمة والحكاية الأليزابيثية، إلخ. إلخ...

عبر هذه اللغات يتقدم وعي بلوم وعالم إيرلندا المحافظة (بلد المؤلف والبطل)، وتاريخ الإنسانية في أطواره ومراحلها المتتابعة معكوسة في تتابع لغاته وخطاباته. يملكنا، كما يعبر الناقد، «الانطباع بأن تنوع الواقع يمر أولاً عبر تنوع الخطابات. مهما يكن من خصوصية الواقع، فنحن نجد دائماً خطاباً محدداً بمافيه الكفاية للتعبير عنه. تصبح الخطابات هي الطريق الملكية لإعادة بناء الواقع. في نوع من القلب يبتعد جويس عن مسالك المؤلف الواقعي الذي يجهد في مطابقة خطابه مع أطر الواقع، ليطمسك بالخطابات التي تنتشر في هذا الواقع. هكذا تكون مقولة جويس هي التالية: «في أدنى شظايا الواقع تتفتح رؤية للواقع تجسيمية كاملة». ولا يخفى مافي هذه المعالجة للخطابات ومجاورتها في النص في جميع تناظراتها الممكنة من طاقة على الخرق أو الهدم كبيرة. هدم ممارس على الخطاب التقليدي والرؤية السائدة للنص والعالم، وعلى الرؤية الكاثوليكية خصوصاً التي يستهدفها جويس أول ما يستهدف في خطابه التجديفي من أقصاه إلى أقصاه. خلافاً لادعاء هذه الرؤية أو أصحابها بتماسكها ومناعتها أو عصمتها، يرينا هو هشاشتها بمجرد استعادته، استعادة كاريكاتورية، الممارسات والخطابات الكنسية من طقوس توبة واعتراف ووشوشة وموعظة، وما إليها. بل إنه ليعمد إلى خلط الأوراق والعناصر ويدعها يهدم بعضها البعض تدريجياً. يبرز عن تدخل «المدنس» في «المقدس» أو العكس. كما في الرسالة المشبعة بلغة دينية ورعة والتي تكشف عن خيانة زوجية: «موعد في الأحد قرب المصلّى. لاتردّي طلبتي». أو الإعلان عن: «مومس مهتدية حديثاً، تلقى محاضرة»، تسرد فيها «كيف قابلت الموتى». مثل هذا العمل على النصوص والعبارات المتناصرة، يقابله عمل على الواقع نفسه. تبلغ روح النكتة لدى جويس حدودها القصوى عندما يكشف، عبر إبراز الكليشي والمنمط في لغة الموعظة، عن مدى إملال

الأخيرة وثقلها حيثما تتوخى هي وتزعم الإنارة وهداية الروح. ويرينا الأهلين في المستعمرات مسحورين لابخطة الراهب وإنما بنظاراته اللتين تصدر عنهما إشعاعات زرقاء. أو المتعبدين الذين يصيبهم الجذل إذ يبتلعون خبز القريان كما يفعلون بقطعة حلوى مسكرة. أو المتسكع النائم أثناء تناول الكنسيّ وعليه هيئة أحد المغتبطين...

لوقوف على التبادل الدينامي أو الانعاش المتبادل بين شظايا الواقع وتنف الخطابات هذه وسرد الكاتب نفسه لمسيرة «بطله»، يستخدم الناقد استعارة «البوتقة والصدى». إن القيسات والاستعارات، مع جميع تحويراتها، تبدو «كشظايا نصّ أوسع انتزعت هيّ منه كمثّل كتل هائمة من دون أصل ولا غاية». إنها تتحرك في فضاء طباعي واحد، ولا يهب أيّ منها الانطباع بتجاوز الأخريات. كل «استدخال» من هذا النوع يخضع لمعايير أسلوبية خاصة ملائمة لطبيعته. ومن العلاقة بين «الاستدخال» و«السرد» تنشأ نوعية النصّ نفسه ووظيفته الكلية. وظيفة غير ممكنة الاستكناه من دون النظر إلى ما يمارسه جويس من عمل تناصي لاحظنا في ماتقدم بعض وسائله وأثاره. عمل إعادة خلق أو إعادة كتابة به أثبت جويس كما يرى الناقد أنّ عمل مُعيد الكتابة re-writer لهو أكثر أهمية أحياناً من عمل المحقّق (بالمعنى الصحفي للكلمة: كاتب الريبورتاج) reporter الذي يأتي بالأشياء كما هي، أي كما يتوهم أنها تكون عليه.

هذا العمل «الريبورتاجي»، الذي ينبغي أن نفهمه هنا بالمعنى العالي للكلمة (استعادة الواقع كما هو وتوهم إمكان تقديمه في حالته الخالصة) يمارسه أحياناً في الرواية كتّاب كبار. براوننج مثلاً، أوفرجينيا وولف ووليام فولكنر. الواقع لديهم هو، بتعبير الناقد: «الغائب الكبير والحاضر الكبير». غائب: لأنّ جميع الخطابات لا يقود أبداً إلى إعادة تشكيل رؤية موحدة للأحداث. وحاضر: لأنّ كلّ شيء في هذا النمط من الروايات مُخضّع إليه. خلافاً لهؤلاء، يرينا جويس، في استدخالاته وتلقيماته العديدة لنصّه بنصوص الواقع والمعرفة، أنّ ليس ثمة أبداً «سوى واقع» «ملوث» من قبل بالتواضعات، كلّ شيء فيه صار نمطاً أو كليشة. عن هذا الواقع ينزع جويس سحره، فلا يقوم سوى سحر النصّ. وعن الشعيرة الدينية، ينزع طقوسيتها، فلا يعود

سوى طقوسية النص نفسه. نصّ تعزيميّ، شعائريّ، سحريّ وساحر من اقصاء إلى اقصاء.

في التناصّ النقديّ، أو عندما يصبح النقد...كتابة:

في دراسة شيقة بعنوان: «التناصّ النقديّ» (العدد ٢٧، الخاصّ بالتناصّ من «الشعرية»)، تعرض ليلي بيرون-موازيس Leyla Perrone-Moisés إمكانات قيام تناصّ في النقد. تذكر أولاً بماكتبه باختين في دراسته الأثغة الذكر عن ديستوفسكي إذ يرى في البوليفونية أو تعددية الأصوات والنزعة الحوارية «ضرباً من أنموذج فني جديد للعالم، خضعت فيه لحظات أساسية عديدة من الشكل الفنيّ القديم إلى تحوّل جذريّ». هذا التوجّه إلى الحوارية وتعدّد المعاني ومجموعية النصّ، ماكان له في نظر الناقدة ألاّ يلقي بنتائجه على النقد. فمإن تشظّت وحدة النصّ وتجانسية الخطاب، حتّى وجد النقد نفسه ملزماً بالتفكير عميقاً بنفسه وبالخطابات الأخرى وبالأثر الأدبيّ. والسؤال الهامّ الذي طرحه الناقدة هو التالي: هل يمكن أن يقوم تناصّ نقديّ بين الناقد والكتاب أو بينه وبين نقّاد آخرين، مثلما هناك تناصّ إبداعيّ يشدّ كلّ مبدع إلى كتابات الآخرين الإبداعية وغير الإبداعية؟ للجابة على هذا السؤال، تتفحص الناقدة الأعمال النقدية لثلاثة نقّاد كان لهم حضور فاعل في العقود الأخيرة: الروائيّ والناقد موريس بلانشو Maurice Blanchot، الناقد وعالم السيميائيات رولان بارت Ro-land Barthes، والروائيّ والناقد ميشيل بوتور Michel Butor.

يبدأ التناصّ النقديّ بالأجراء القديم والمعروف، المتمثّل بالاستشهاد بالنصّ أو التمثيل بجمليّ منه. كتب بوتور بهذا الصدد: «إنّ الاستشهاد الأكثر حرفيّة هو بحدّ ذاته، وفي حدود معينة، محاكاة»، بالمعنى المسرحيّ للمفردة الأخيرة، أي تقليد لا يستبعد عملاً للتحويل، والسخرية في بعض السياقات. فمجرد اقتطاعه [أي اقتطاع الاستشهاد أو نصّ القبسة من النصّ الأصليّ] يحوّلّه، هو والاختيار الذي أدخله فيه، وتقطيعه (إذ يقدر ناقدان يستشهدان بمقطع بذاته أن يحدّدا أطرافه على نحو بالغ الاختلاف)، والتخفيفات التي أمارسها عليه، التي يمكن أن تُحلّ في النصّ بناءً نحوياً آخر، والشاكلة التي

بها أقرابه بالطبع، والتي بها يكون مأخوذاً داخل تعليقي.. إلا إن التناصَ النقديّ يتجاوز في نظر الناقدة هذه الممارسة المعهودة للاستشهاد، ويتخطاها إلى إجراءات لا يطالها النقد التقليديّ. إجراءات تعمل هي الأخرى به «التشرب» و«التحويل» اللذين ترى فيهما جوليا كريستيفا جوهر التناص.

تذكرُ الناقدة أن أول ما يواجهه الناقد في سعيه إلى التناص هو مسألة «الحدود». حدود نصّه ونصوص الآخرين من جهة، وحدود النصّ الابداعيّ والنصّ النقديّ من جهة ثانية. فلئن كان المبدع يتمتع بإزاء نصّ الآخر بحرية كبيرة، يعيد خلقه كما يشاء، بل إنّه بقدرما يعيد خلقه يبتعد عن المنزلة الاختزالية والخضوعية، منزلة المقلّد والمكرّر أو المتحلّج، فالأمر ليس كذلك بالنسبة إلى الناقد. يصرّح الناقد بما يأخذه من الآخر ويتمسك به بحدوده. خلافاً لما يحدث في التناص الابداعيّ، لا أوضح هنا من الحدود التي ينتهي بها النصّ الأدبيّ وهذه التي بها يبدأ نصّ النقد. وعلاقة الناقد، في النقد الكلاسيكيّ بخاصة، موشومة بالخضوع للمبدع، أو على الأقلّ بالاعتراف المطلق بملكية الأخير. يضيف هو من عنده لهذه الملكية، يوسّع حدودها. هذا من حيث العلاقة بين النصّين. أما بين الخطابين، الأدبيّ والنقديّ، فقد بقيت الحدود مثبتة حتّى أيّامنا. بقي الخطابان يُحالان إلى نعتين من الكتابة مختلفتين. وهذا بالذات ما جاء لزعزحته، هو والنمط الأول من الحدود، عدد من النقاد-الكتاب تمثل أحد مساعيهم الأساسية في إزالة الحواجز بين الأنواع، لابن الشعر والسرد وحدهما مثلاً، بل كذلك بين التعليق النقديّ والانشاء الأدبيّ. ويقف النقاد الثلاثة المذكورون في الطليعة من هؤلاء. كتب بلانشو بهذا الصدد: «لا يعود كتاب، أيّ كتاب، إلى نوع، بل يعود كلّ كتاب إلى الأدب وحده». وكتب بارت إن «الكتابة (في جميع الأزمنة) هي البحث عن تكشف اللغة الكبرى، هذه التي هي شكل جميع اللغات الأخرى». وكتب بوتور: «يكشف النقد والابداع عن كونهما وجهين لنشاط واحد، وإنّ المقابلة بينهما كنوعين تتلاشى لصالح تنظيم أشكال جديدة».

في سعيه إلى تفجير الحدود، يصطدم الناقد-الكاتب بمسألة «الملكية» خصوصاً. كتب بارت في S/Z: «هوذا المشكل المطروح على الكتابة الحديثة: كيف نقسر جدار العبارة، جدار الأصل، جدار الملكية؟» لكن بدل الادّعاء، كما

يفعل مستسهلو الإغارة الأدبية، بأنّ خطاب الكاتب هو ملك الجميع (تصريح يحوّل الكتابة إلى عبث، إذ يكفي أن يجمع مدّعي الكتابة نصوصاً من سواء ويمضي عليها باعتبارها «نصوصه»)، يطرح بارت استراتيجيّة أو «آلة حرب» كاملة تقود إلى «السرقَة» بمعناها الخلّاق الذي تعاقد عليه قدامى العرب: إعادة معالجة معاني الآخرين بحيث لا تعود تمتّ لمقالهم الأصليّ بصلة. إنّ بارت نفسه يشدّد هنا، كما سنرى، على ضرورة العمل بإجراءات من التقطيع والبعثرة وإعادة الصياغة والتضعيف والاستنطاق تصبح فيها العناصر المستعارة، بتعبيره هو نفسه، «متعدّرة على التمييز»، أي جديدة.

ترى الناقدة أنّه بحسب نظرتنا إلى مسألة الحدود هذه، يتحدّد إمكان قيام تناهص نقديّ أو عدمه. ترى النظرة التقليديّة، المهيمنة حتّى الآن، ترى في الأدب لغة (مستقلة، قائمة بذاتها) وفي النقد لغة في اللغة *métalangage*، لغة تعلّق على أخرى، تتلوها هي، فهي لغة ما بعد-لغة. لغة ماورائيّة مثلما تشكّل الميتافيزيقا «ماوراء» الفيزيقا. هذا ممّا يعني أن الكاتب ينشئ عبر لفته خطاباً في العالم. على حين يسعى الناقد، في لفته التي هي لغة في اللغة، إلى إنشاء خطاب حول خطاب الكاتب في العالم. لكن لأنّ الناقد هو الآخر في العالم، فهو لا يقدر، وإن لم يشأ ذلك، ألاّ ينشئ هو الآخر لفته، وأن ينشئ تاريخه. وهكذا فإذا كانت الكتابة (الابداعيّة) حوار ذات مع العالم، فإنّ النقد هو حوار تاريخين وكتابتين. حوار بقي حتّى الآن منظوراً إليه في حالة تجاور. فلئن كان التناهص الابداعيّ يسمح للكاتب، بل يطالبه كما رأينا في عمل لوتريامون على نصوص الآخرين، بابتلاع نصّ الآخر وتدويبه وتحويله إلى «شيء» آخر (وإلاّ لكان محاكاةً ساذجة أو انتحالاً)، ففي التناهص النقديّ يُجاور خطاب الناقد خطاب الكاتب، يتراكب معه لكنّه لا يذوّبه. على نحوٍ بالغ الخصب، ترجع الناقدة إلى مفهوم الحوارية كما طوّره كريستيفا في أثر باختين، حوارية تحدّد علاقة الكاتب ومتلقّيه والنصوص الأخرى. ترى كريستيفا أنّ هذه العلاقة ترسّم في محورين: محور أفقيّ تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب ومتلقّيه (متسلّم الخطاب)، ومحور عموديّ يخوض فيه النصّ حواراً مع نصوص الآخرين (أو نصوص أخرى للكاتب نفسه). في حالة النقد ينضاف محوارن أخران: محور أفقيّ يخوض فيه

الناقد حواراً مع قارئه هو، المحتمل، ومحور عموديّ فيه ينشأ حوار النصّ النقديّ مع نصوص نقدية أخرى، يلتقي هو معها أو يفترق عنها. إلا إنّ هذه المحاور تسمح بقيام تقاطعاتٍ عرضانية عديدة تذكر منها الناقدة حوار الناقد مع الكاتب الذي يدرسه هو، وحوار الناقد مع القاريّ الفعليّ (هذا الذي أقام من قبل قراءته) والقاريّ الممكن أو القادم للكاتب (أي، عموماً، القاريّ بوصفه عنصراً بنيانياً في العبارة الابداعية)، وحوار النصّ النقديّ لأمع النصوص النقدية الأخرى فحسب، بل مع نصوصٍ إبداعية أخرى يرى الناقد أنّها تتقاطع مع خطاب الكاتب بطريقة أو بآخرى. إذا أردت التمثيل على هذا سأقول إنني إذ أدرس شاعراً، وليكن السيّاب، فأنّا، علناً أو ضمناً، أتناول أولاً مع نصّه نفسه، وثانياً مع النصوص الأخرى التي تتلامس وإياه، إيجابياً (تطوير هذا الشاعر أو ذاك له مثلاً في طور معين من مسيرته الشعرية)، أو سلبياً (قصور هذا الشاعر أو ذاك عنه داخل حدود حقبة)، وثالثاً مع النقد العربيّ، القديم (فهم الجرجانيّ للشعر مثلاً) والجديد (القراءات المتوفرة للعمل السيّابي)، ورابعاً مع النقد الأجنبيّ، السابق منه (فهم هايدغر مثلاً لرسالة الشاعر) والقريب العهد (تصوّرومان ياكوبسون أو جان-بيير ريشار للعبارة الشعرية)، وخامساً مع القاريّ السيّابيّ القائم أو المحتمل (إساءة فهم الحقبة أو عدمه لفهم الشاعر، إلخ...)، ومع قارئني الممكن سادساً، وتظلّ حوارات أخرى، عديدة، ممكنة. إلا إنّ هذه التقاطعات لا تشجّع في نظر الناقدة على التناصّ في النقد كما يتوهم المرء لأول وهلة، بل هي تدعّم الحدود وتقلّل من إمكان الذوبان بالآخر أو تحويله. هكذا تكون حوارية التناصّ الابداعيّ «ابتلاعاً» مشتركاً، تذويباً وإعادة خلق، وحوارية التناصّ النقديّ تجاوزاً وازدواجاً وفي أفضل الأحوال تراكباً. لا يبلغ النقد بمعناه الابداعيّ إلا نقد يتقدّم هو نفسه باعتباره: كتابة. «نقد» لا يعود في هذه الحالة تعليقاً إيضاحياً لما قد يكونه خطاب الكاتب، بل هو مرافقة له تزيده غموضاً وعمّة، العتمة الجوهرية التي تصنع قوّة النصّ نفسه. بهذا المعنى، وبحسب لعب على الكلمات للناقدة، يكون الناقد كما عرفناه حتّى الآن «تابعاً» *suiveur*، والناقد الجديد «متابعاً» *poursuiveur*، أي مترصداً له إمكانيات غموض.

ينبع طموح الناقد إلى إكمال العمل الأدبي والوجود إلى جانبه بكامل الشرعية من كون العمل الأدبي ناقصاً ومفتوحاً أبداً. هذه الحقيقة قائمة منذ أن كان ثمة أدب وكان نقد. وحدهما وعيها والاضطلاع بها يعودان، كما تذكر به الناقدة بحق، إلى فترات قريبة. إن العمل المنجز، الكامل، المغلق على نفسه والمكتفي بذاته هو إما يوتوبيا أو عمل متحجر، منته في عرف القراء والتاريخ الأدبي والمبدعين القادمين. عمل-هيكل. الأعمال الحية إنما هي حية لكونها ثرية بالوعود، وحافلة بثغرات مضيئة يمكن دائماً التسلسل إليها أو منها وإضافة بُعد جديد لا ينتبه إليه الكاتب المدفوع للكتابة عادةً بوعيه وبلاوعيه. بُعد أو معنى ممكن يقدر الناقد (أو القاري)، وهو، على شاكلته الخاصة، ناقد) أن يضيفه، أو معنى قائم يستكنه ويظهره إلى النور ويُتممه. هذا الانفتاح للنص هو ما يصنع ما يدعوه بارت به «العمل المقروء» (القابل للقراءة) *lisible*. وحده العمل المقروء يظل في رايه قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة *scriptible*. وحده مثل هذا العمل يمكن من الكتابة، ولا يعتقد بارت بأننا نكتب «حول» عمل، وإنما «انطلاقاً» منه دوماً. وهذا خلافاً لبوتور الذي ينطلق من هذا الاعتقاد إلا إنه يعتبر النقد إكمالاً وتمديداً للعمل الأدبي. إنه يطالب به «نقد دقيق يحترم النص» حيثما يطالب بارت به «نقد يعيد كتابته» مع كل ما يفترض هذا من «خيانة» و«رغبة بالاستحواذ» وإعادة الخلق. بارت يعيد الخلق أو الصنع، وبوتور يُتمم. ذلك أن بارت، كما تكشف عنه القيسات من نصوصه التي تقدمها الناقدة، ينطلق من تصور علاقة لولبية لامتناهية بين النصوص، يشكل كل من النص ونقده فيها نقطتين صغيرتين في لولب أو حلقة. على حين ينطلق بوتور من تصور معماري أو أثري يرى في الأدب نوعاً من كاتدرائية عالية، عملاً كلياً، يأتي النقد لالضيف إليه قطعة جديدة فحسب، بل كذلك انسجماً إضافياً. هو، كما ترى الناقدة، حلم بتمام التاريخ، أي المشروع الهيغلي المعروف. أما تصور بارت فيندرج في تصور الكتابة باعتبارها تيهاً، انتشاراً دريدياً، تتحاور فيه الأعمال وينطلق كل منها من يثمه الخاص نفسه. وهذا هو ما يدعوه إلى قلب العلاقة النقدية كلياً. مع بوتور، يظل العمل النقدي، رغم استقلاله، غير تام السيادة أمام العمل النقدي الذي يطالب هو أمامه به «الدقة والاحترام» بكلمات صريحة. مع بارت،

مامن سيادة مطلقة للمؤلف. كتب بارت: «إنّ [نصّ] بروسست هو ما ياتي إلى وليس ما ادعوه: إنّهُ ليس «سلطة»، بل هو مجرد ذكرى حلقيّة. وهذا هو ما-بين-النصّ أو التناص: استحالة العيش خارج النصّ غير المتناهي...»
أمّا بلانشو فينطلق من تصوّر العمل باعتباره مفتوحاً أيضاً. كتب: «إنّ الشاعر هو هذا الذي يضحيّ بنفسه ليدعّ السؤال مفتوحاً». لكن انطلاقاً من عمل الانعاش نفسه الذي يمارسه النقد على العمل الأدبيّ، والذي يمكنّ النقد من أن يتمتع بحياته الخاصة، يفارق بلانشو كلاً من بارت وبوتور ليرى أنّ العمل الأدبيّ ليس بالمكتمل ولا غير المكتمل، بل إنّهُ يكون [وكفى]. ما يقوله العمل هو هذا فحسب: أنّه كائن، ولا شيء أكثر. ماتكون في هذه الحالة علاقة القراءة -بما فيها القراءة النقدية- بالعمل؟ «إنّها تجعل العمل يكون». لا تفعل، كما تعبّر الناقدة بلغة بلانشو، سوى «أن تمكّن ما هو كائن من أن يكون». هكذا، إذ تكون علاقة النقد بالأعمال «تواصلية» لدى بوتور، و«تجاورية» لدى بارت، فهي تكون لدى بلانشو سعيّاً إلى الالتحاق بالأصل أو بكلمة الأصل. أصل هو عزلة الكاتب -والقاري-، بإزاء كلمة الكينونة. كتبت الناقدة أنّه لدى بلانشو «تكون جميع الكلمات مجروفة من لدن مركز متراجع بلا انتهاء، والعمل مفتوحاً في اتجاه المعاد، من ناحية الموت، والصمت».

هذه التصورات الثلاثة للعلاقة النقدية تقود جميعاً إلى التناص (تناصّ النقد والأدب)، لكن عبر طرق مختلفة ويطرائق متباينة. إنّ ثمة حوارية، بالمعنى الباختيينيّ المحدّد في بداية هذا العرض، لكنّها حوارية «بنائية» لدى بوتور، «انتشارية» لدى بارت، و«تكرارية» أو «حشوية» لدى بلانشو (بمعنى الحشوية المقصودة فلسفياً، حشوية كلام لا يقدر إلّا أن «يكرّر» نفسه، مدفوعاً، كما في ادب بيكييت وبلانشو الروائيّ نفسه، إلى الصمت الذي ينزع هو إليه بكلّ قواه ولا يقدر عليه مع ذلك). كتبت الناقدة: «إنّ نقد بلانشو هو السرد المكرّر لحكاية بذاتها يعيشها بطلّ بذاته». سواء اتعلّق الأمر بعالمه أو هولدرلين أو كافكا أو ريلكه أو موزيل أو أرتو أو شار، أو سواهم من الكتاب الذين كرّس لهم بلانشو قراءاته الرائعة المعروفة، قراءات تغذيّ بدورها عمله الفلسفيّ والروائيّ نفسه، فإنّ الشاعر (والكاتب لديه شاعر) هو

لديه دائماً، وكما كتبت الناقدة، أورفيوس «يغني في قلب الموت وفي جوار الصمت، أسيراً لمهمة صابرة، غير مباشرة، ومحتومة. ولما كانت الكتابة هي هذا الصراع المبدؤ دائماً والذي هو على الدوام نفسه، فإن نقد بلانشو استحواذي ومستحوذ». نقد يتسلط على كاتبه، وعلى من يعاشر نصوصه، فيدخل مثله في هذا الترداد الطويل، شبه التعزيمي، لكلام دائم الغياب مستمر الغواية. تختلف الأعمال والمقاريات الخاصة بكل كاتب، إلا إن بلانشو «يوحدها في رؤية قوية، وماجس مستحوذ لديه كامل القدرة في التسلط علينا؛ يوحدها في: كتابة». ولواننا تفحصنا، كما تفعل الناقدة، قياسات عائدة إلى كتاب مختلفين، لوجدنا أنها، مع عائديتها الواضحة والمصرح بها إلى كتابها المختلفين، إنما تحيل إلى بلانشو نفسه دائماً وأبداً. فكانهم، كما تعبّر الناقدة بدعابة، «قد انتحلوا كلام بلانشو قبل أن يكون». كتب شار، الذي يستشهد به بلانشو: «لتكن هذه المجازفة هي وضوحك». وكتب جورج باتاي، الذي يذكره بلانشو: «إن غياب الشعر غياب للحظة». ويتحدث هولدرلين، الذي يتوقف عنده بلانشو، عن الحاضر الموحش والفارغ باعتباره «امتلاءً بالعذاب وبالسعادة». ويطلب ريلكه، الذي يقرأه بلانشو، به «موت منحوت بتعمق، الموت الخاص/ الذي هو بحاجة إلينا لأننا نعيشه/ والذي لانكون أقرب إليه مما نكونه هنا [على الأرض]». يكفي أن يقابل القاري هذه العبارات مع تصور بلانشو للكتابة في علاقتها بالصمت وبالموت ليلاحظ أن الناقد، مع حفاظه على علاقة العبارات بأصحابها، يقربها دائماً، بمجرد اختياره لها، وإدراجه إياها في نسيج هو نسيجه، نقول يقربها من «مركز لاهب لكلام قوي»، فاتحاً بذلك إمكان «تناص في خطاب يكون نقداً من دون أن يكون محاكاة».

بوتور هو الآخر، وعلى شاكلته، يمارس هذا «الاختطاف» للكاتب موضوع قراءته. في كتابه «حكاية شائقة»، نتعرف على أبيات وعبارات لبودليير وقد ذابت في النص النقدي والتحمت بالبناء النحوي لعباراته، نميزها، حتى إذا لم نكن نعرفها من قبل، من لهجة الخطاب الذي «يعلق» عليها. يعمل التناص منذ عنوان الكتاب. معروف أن بودليير قد ترجم أقاصيص أدغار الان بو تحت عنوان: «حكايات شائقة» (أو خارقة للعادة). ترجمة ارتبطت بعمله الإبداعي نفسه لما مارسه غيرها من صنيع مترجم فذ.

وهاهو بوتور يأتي ليرى في حياة بودليير نفسها «حكاية شائقة» كان يمكن ان يكتبها بو. كذلك، فقد اهدى بودليير ترجمته إلى حماة بو: «إلى عظمة ماريما كلیم وعلیتها». فأهدى بوتور كتابه عن بودليير إلى جان دوفال، عشيقه بودليير التي عداها الشاعر بالسفلس وبقي شاعراً بالإثم طيلة حياته: «إلى جمال جان المشتوم». هكذا يحسّ بوتور، كما تذكّر به لیلی بیرون، بتماء أو تطابق للدوار بين حماة بو وأمّ عشيقه بودليير، هذه الأمّ للعشيقة التي سدّد الشاعر تكاليف دفنها من المبلغ الذي تلقّاه عن ترجمة ل...بو. والأمر كلّ ينطلق من إيمان بوتور بالعمل الجماعي والوجود المشترك، يتمّ فيه النصّ نصوصاً أخرى، وحياة حيواتٍ سواها. كتب: «إنّ الفرد هو بالأصل لحظة في هذا النسيج الثقافي. وهكذا فالعمل جماعيّ أبداً. لهذا السبب عنيت بمشكلة التضمين أو الاقتباس..»

في نظر بارت، تدور النصوص في حلقة أو دائرة. هي «فتات» أو شظايا عائدة إلى «كلّ» هائم. ولقد ترك لنا بارت صيغة تطبيقية إذا جاز التعبير لهذا التصوّر في كتابه «S/Z». فيه، يأخذ عبارات أو مقاطع من قصّة بلزاك «سارازين». يكتب كلّ قطعة بحرف مميز، ثم يروح ينميها في خطابه النقديّ، ينشيء عليها وينوّع. بعدما قطع القصّة على هذا النحو و«التمها» في خطابه، يقدّمها لنا في نصّها الكامل في نهاية الكتاب. فيكون النصّ الأدبيّ قد تحوّل إلى ما يشبه «ملحقاً» بالنصّ النقديّ الذي شكّل على هذا النحو ماله أو واحداً من مآلاته الممكنة. مآل كان نصّ بلزاك يسعى إليه ويتحرّك في اتجاهه منذ البداية، ويعيش في غيابه نوعاً من اليتم شبيهاً بهذا اليتم الذي يقول بنيامين ودریدا أنّ النصّ يعيشه طالما لم يلقَ مترجمه، مترجم لا يمنحه شهرة إضافية بل حياة أخرى ممكنة في لغة أخرى. كأنّ عمل الروائيّ، كما كتبت الناقدة، قد «أدركه الموت ما إن وجد نفسه مصنّفاً وشبه منسيّ، حتّى جاءت الهزّة التي يعرضه لها بارت لتعيد وضعه في حركة ولتُنعشه أو تُحييه». لا يستعيد العمل حياته إلّا في الحوار الذي يعقده معه الناقد، ممارساً عليه عمل تناصّ. يمارسه عندما يضطلع بخطابه النقديّ الخاصّ باعتباره هو الآخر كتابة، «لغة بمثل شعريّة العمل الأدبيّ». كتب بارت أنّ ما-بين-النصّ أو المتناصّ (النصّ الناجم عن التناصّ) «لا يتمتّع بقانون

آخر سوى لانتهائية استعاداته (...) في هذه الحالة يقوم المشروع النقدي (إن كان ما يزال ممكناً الكلام عن نقد) في قلب الصورة الوثائقية للمؤلف إلى صورة روائية، عصبية على التحديد، غير مسؤولة، ومقدوفة في تعددية نصه الخاص نفسه: عمل سرّدت علينا مغامرته، لامن قبل نقّاد، وإنّما من قبل الكتاب أنفسهم: بروسث مثلاً، أو جنييه.

هكذا يكون النصّ مندرجاً باديء ذي بدء في المتعدد، وهو، كما كتب بارت أيضاً، لا يستمدّ من القاموس أو المعجم «سلطة التعريف (المطلق) وإنّما البنية غير المتنامية» أو، كما كتبت الناقدة، فإنّ نصّاً كنصّ بارت هذا لا يعود عبارة عن «تكديس خطابات، وإنّما تواشجاً يوجّهه إلى اللانهاية».

الاستباعات المعرفية للتناص:

لايختتم جيني دراسته الهامة التي أطلنا الوقوف عندها في فقرة سابقة من دون أن يشير إلى عدد من الاستباعات الهامة معرفياً للتناص، والتي تستحقّ أن ننوّه بها هنا.

١- التناص كاختطاف ثقافي: كان مفكّرون عديدون، في أوّلهم الفرنسي غي دييور Guy Debord، قد عرفوا، كما أشرنا إليه، التناص بكونه عملية «اختطاف» détournement ممارسة على النصّ وتغييراً لوجهته. على النحو ذاته يرى جيني أنّ التكرار المحض لأقوال الآخرين (الأ في حالة السطو عليها، نسخها، وأدعاء استملاكها) غير موجود. يمارس التناص على النصوص عملاً نقدياً، سواء أكان مقصد الكاتب التناصيص نقدياً بصراحة أم لا. وليس من قبيل الصدفة أن يمارس كبار الكتاب أو الكتاب الطليعيّون عملاً فعّالاً للتناص. وذلك أولاً لأنّ الكاتب المتقدم والنزيه في عمله عارف بطبيعة عمله، والذكريات الثقافية التي تسكنه. يعيد هو طرح خطابات صار وزنها التاريخي واللغوي ساحقاً. ساحقاً ومعيقاً أحياناً، عندما تشكّل ما يدعوه الناقد «خطابات-متحجّرات». فيأتي الكاتب ليمارس عليه، بلا لصوصية بل بوعي وجلاء، عمل محاكاة ساخرة (أو غير ساخرة) تؤشّر على حدود هذه الخطابات وتعيد تحريك أفضل ما فيها. هكذا سيوظّف بيرون الملحمة الجديدة، وينفض رابليه عن نفسه المعرفة القروسطية، ويمارس

لوتريامون عدداً من «التصحیحات» على الرومنطیقة، ويخرج جيمس جويس في حرب ضدّ التقاليد الأدبية، الشعبية والعارفة، الإيرلندية والعالمية، ويستغلّ جميع مستجدّات البلاغة الصحفية والمجلّات الاعلانية والدعائية. يستعيد الكاتب هذا القديم في خطاب جديد يكون (كما هو مفترض، والألفشل التناص) أقوى منه، أي من القديم، أو يضارعه في القوة. يتخلّص من هذا القديم-بأن يتجاوزه. يريه، كما يعبر الناقد، حدّه- يفدحه على حدود جديدة. ولما كان نسيان الخطابات أو تحييدها مستحيلاً، فالكاتب يعمل في نظره على تشويش أقطابها الأيديولوجية. أو أنّه يؤكّدها، بأن يجعل منها موضوع لغة إضافية، لغة في اللغة، مابعد-لغة، أو مافوق-لغة. «أننذ، كتب الناقد، يولد من شقوق الخطابات القديمة كلام جديد متعاقد وإياها. تضخّ هذه الخطابات بكلّ قوتها النمطية الكلام الذي ينقضها، وتُنعشه. هكذا يجعلها التناصّ «تموّل» بنفسها [فعل] تدميرها نفسه بالذات.»

٢- التناصّ بما هو إعادة إنعاش للمعنى: على هذا النحو يشكّل التناصّ، كما يعبر الناقد، ماكينة «مزعجة»، تقلقل الكلمات والبنى وتخلخلها بالمعاني والحركات الجديدة التي تفرضها عليها. يتعلّق الأمر هنا، لابعاق بعض الأعمال وحدها بل المعنى بعامّة من التحجّر والسقوط في النمطية والكليشية والمواطيء المشتركة والعبارات المسكوكة أو النهائية. صحيح أنّ الاستذكارات أو التدايعيات الأدبية تغذّي الكلام والنصوص وتشكّل ظاهرة عفوية ذات غواية. لكن هذه الغواية شرعان ما تنقلب إلى آلية خطيرة ينبغي أن ينهض الكاتب الجديد ضدها ويزحزحها. يكفي أن نذكر كاتباً شهيراً حتّى نشبه شهرته بعلم في رأسه نار. هذه نمطية يتحاشاها الكاتب المجدّد بحق. نمطية لاتشمل العبارات أو المقولات وحدها، بل تتعدّها إلى حالات وجدت صيغاً صارت مرتبطة بها وكأنّها تمثّل صياغتها النهائية. يكفي مثلاً، بحسب المثال الذي يطرحه الناقد، أن يفكر قاري، متابع لكبار الأعمال الروائية الفرنسية، أن يتذكّر أو يعيش حالة غيرة حتّى يتذكّر ماكنته بروسست Proust عن غيرة بطله «سوان» Swann أو غيرة مارسيل نفسه. بحذقه الروائي والشعري والنفسي، دفع بروسست تحليل الغيرة إلى ذروة متطرّفة (لكن لايمكن أن تكون نهائية)، مثلما فعل روائيون آخرون مع حالات

أخرى. فياتي كاتب كعاصرتنا كلود سيمون، وقد وجد نفسه أمام مثل هذه الحالة، ويستعيد نصّ بروسست، المعروف، بحرف متميّز، ويمارس عليه عمل إيقاعات نصّه. ليست هذه، كما يعبر الناقد، ردّة فعل طفولية بقدر ما هي «ارتدادة» نقدية على نصّ السلف قميّة بفتححه على معنى جديد (أو لا-معنى). الشيء نفسه قام به بوتور مع نثر شاتوبريان Chateaubriand في روايته «٨١٠٠٠ ٦ لقر من الماء في الثانية». إنّه «تحرير للمعنى من قشرته القديمة، وإعادة قذفه في سياق دلاليّ جديد»، ورفض نهائيّ لنقطة الختام التي يمكن أن تسوّر المعنى وتحجّر الشكل.

٣- **التناصّ بما هو مرآة للموضوعات والذوات:** تدلّ المفردة sujet في أن معاً على موضوع نصّ أو الغرض الذي تُعالج، وعلى الذات أو الفاعل. وكلاهما يُرينا الأدب الحديث أنّهما لم يعودا قائمين كوحدة متماسكة، مغلقة على ذاتها ونهائية. دائماً، يكون الموضوع، كلّ موضوع، مشغولاً بسواه، والذات مختلقة بأصوات العالم وبناتقساتها هي بالذات. لم يعد الموضوع، كما يؤكّد عليه الناقد، يصنع كتابه، بل إنّ كلّ كتاب يصنع موضوعه. إنقلاب أساسي: مكنت «الأوديسة»، كتجربة للعبور، الكتابة من أن تقوم، لكن لم تعد الأوديسة ممكنة من دون تجربة عبور للكتابة. والفاعل نفسه لم يعد يصنع تاريخه، بل هو نفسه ينشأ من حركته في التاريخ، في تواريخ؛ ينشأ في حكايته، في حكايات، بالاستناد إلى المفردة histoire التي تدلّ هي أيضاً على شينين: تاريخ، وحكاية. وهذا هو بالذات «موضوع» رواية كلود سيمون التي توقّفنا عندها هنا مراراً كأنموذج للتناصّ للفعال. يتحرك البطل في هذه الرواية أو يهيم بين نصوص لاتينية وحوليات ومؤلفات تاريخية، إلّا إنّ موقع المعركة نفسه متعذر على العثور. مجاز عن الكتابة نفسها بالذات، التي كتبَ جيني أنّها «تتملّص، فمالدينا عنها سوى نسخ أو صيغ عديدة». يطرح الناقد أيضاً المثال الهامّ المتمثّل في عمل رايمون كونو Raymond Queneau الشهير: «تمارين في الأسلوب» Exercices de style. يُلغم الكاتب هنا، ويمتتهى الدعابة، بنية السرد التقليدية إذ يطرح حادثاً، لأجل مشهداً بسيطاً، ركوبَ باص، ويروح يكتب الصفحة التي تصفه ويُعيد كتابتها عشرات المرّات، طوال الكتاب، مرّة بلغة عارفة وأخرى بلغة شعبية، مرّة

بالماضي البسيط وأخرى بالماضي المستمر، مرةً بسخريةً وأخرى باحتفاليةً، إلخ... يناصص الكاتب نصه نفسه إذا جاز التعبير، ويستمر في صنيعه اللاعب، مراكماً نصوصاً على النص، نص هو دائماً نفسه ودائماً غيره، حتى نتحقق، كما عبر الناقد، من هذا الاكتشاف المتدرج: ليس الكتاب سوى نسق تنويعات. لانقدر فيه حتى أن نرجع إلى صيغة أو نسخة «أصلية» للحكاية المروية. بناء الحدث هو مجاورة جميع الأشكال الممكنة، رصفها ودفعها للعمل جنباً إلى جنب. وفي هذا كله يتعرف الناقد على نوع من المراتبة أو النرجسية بالمعنى الدينامي للكلمة، يتأسس فيها الفاعل إلى ما لانهاية له، في لعبه الذي لا يتأمل فيه صورته على نحو ساكن كما تفعل نرجسية سطحية، بل إنه لعب ينتجه هو ليطمخض عنه وينتجه بدوره، أي يُنتج «الفاعل» نفسه.

ما وراء المرأة:

بدفع التناص إلى حدوده البعيدة، الفاعلة، يمكن في نظر جيني التطلع إلى ما وراء المرأة واستيلاء الخطاب الضد الذي يحلم به كتاب من أمثال ويليام بورو، خطاب يصبح «من المتعذر أن نصوغ فيه بعض التزييفات الملازمة لجميع اللغات أو التعابير القائمة في الغرب» كما عبر بورو نفسه. يتعلق الأمر هنا بتفكيك السنن والقواعد الاجتماعية والصفات الملصقة بالفاعل و«جرمة» جميع الخطابات القديمة. لا يعود التناص هنا عملية سلبية خائفة أو اقتباساً مسكيناً الغرض منه، كما عبر الناقد، «تسمين النص بما ليس منه»، بل هو عمل على تفجير النص بما نستعيده ونفجره بدوره، إعادة كتابة كلية، بها رد على التحدي الذي تطلقه في أوجها السنن الاجتماعية والأعراف الأدبية القائمة وأدوات السلطة الجديدة التي يعد الناقد ضمناً وسائل الاعلام التي ينبغي الاستحواذ عليها وردّها ضد نفسها. «أنذاك سميترق شيء ما، ويتحرر: كلمات تحت الكلمات، وأنماط هوس شخصي». هذا كله «يجعل التناص مستجيباً على الدوام إلى وظيفة نقدية أو لعبية أو استكشافية. ويصنع منه أيضاً أداة الكلام المميزة في فترات التفكّت والنهوض الثقافيّن».

القسم الثاني أدونيس منتحلاً

الفصل الأول إنتحال الشعراء

«السرقه هي معكوس الانتحال، الاستنساخ، التقليد، والنسج على
منوال [الآخرين]»

جيل دولوز

رأينا في القسم السابق كيف يُتيح التناصُّ للكاتب حريةً واسعة ولكن محدَّدة بضروراتٍ رهيبه، شأن كلَّ حريةٍ حقيقيةٍ مرتبطة بالمسؤولية وحريصة على التمييز عن السلوك النهبي الذي يخبط فيه المرء خبطاً عشواءً مسيئاً لحريةٍ وحرية الآخرين. حرية واسعة في التعامل مع نصوص الآخرين وإعادة مزج عناصر الثقافة الكونية في بوتقة كيميائيّة عميقة، وضرورة تحويل هذا كلّهُ كما في عمل للكيمياء حقيقيّ. ومن مجموع الأواليّات التي تتيح هذا التحويل، والتي تتجاوز، إذا ما جمعنا تلك التي تقدّم بها قدامى العرب وهذه التي يتقدّم بها الغربيّون، ثلاثين أواليّة، يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناصُّ الحقيقيّ: إشعار القاريّ، بطريقة أو بأخرى، بأننا نناصص كاتباً آخر، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناصُّ كلّهُ؛ أو تذويب نصٍّ الآخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام للنصِّ بين مصادر أخرى تكثُر أو تقلّ. هذا السلوكان العامان، وما يتضمّنان من أواليّات، هو ما ينبغي التساؤل إن كان أدونيس يعمل به في النصوص التالية المطروحة للمقارنة، والتي سنواجهها بالأسئلة في الختام.

إنتحال النقيّ (كشف لعادل عبد الله)

في العام ١٩٧٨، نشر الشاعر العراقيّ عادل عبد الله في مجلّة

«الطليعة الأدبية»، (العدد ١١)، مقالاً أعادت نشره صحيفة «الوطن»، واستعاده الشاعر التونسي منصف الوهايب في أطروحته الجامعية التي سنعود إليها. حمل المقال عنوان: «من كتب تحولات العاشق»، أدونيس أم النفرّي؟. وإذا كنّا نتفق مع منصف الوهايب في القول إنّ كاتب المقالة لا يقدم تفكيراً بمشاكل النصّ أو بهذا النمط من التعامل مع نصّ الآخر، فإنّ من الواضح أنّ المقال يثبت لأول مرة عبارات ومقاطع وافرة يأخذها أدونيس حرفياً من النفرّي، كان الكلام سائداً عنها في أكثر من وسط، ووجده هذا الشاعر العراقي الشاب تجسّم عناء نشرها والتساؤل عن شرعية سلوك كهذا، وعمّا إذا كانت شهرة أدونيس وحضوره في الثقافة العربية يبرّرانه له. هذه هي المقاطع، تقدّمها في جدولين متوازيين:

نصّ النفرّي	«نصّ» أدونيس
<p>«وقال لي: قد جاء وقتي وأنّ لي أن اكشف عن وجهي... فإنني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم وأجمع بين الشمس والقمر وأنخل في كل بيت، ويسلمون عليّ وأسلم عليهم وذلك بأن لي المشيئة وبأنني تقوم الساعة وأنا العزيز الحكيم»</p> <p>(«موقف جاء وقتي»)</p>	<p>«تجتمع حولي أيام السنة أجعلها بيوتاً وأسرة وأنخل كلّ سرير وبيت أجمع بين القمر والشمس وتقوم ساعة الحبّ أنغمس في النهر يخرج منك إلى أرض ثانية أسمع كلاماً يصير جنائن وأحجاراً أمواجاً أمواجاً وزهراً سماويّ الشوك»</p> <p>(«تحولات العاشق» ص ٥١٤-٥١٥، الأعمال الكاملة - دار العودة).</p> <p>«هكذا يقول السيّد الجسد «آيتها المكتوبة بقلم العاشق سيرى حيث تشائين بين</p>
<p>«كذلك أوقفني الربّ وقال لي: قل للشمس آيتها المكتوبة بقلم الربّ أخرجني، أبسطني من أعطافك ؛ وسيري حيث ترين فرحك على همك وأرسلي القمر بين يديك</p>	

نصّ، أدونيس	نصّ النّفريّ
<p>أطرافي.</p> <p>قفي وتكلمي:</p> <p>ينشقّ جسدي وتخرج كنوزي</p> <p>زحزحي نجومّي الثابتة</p> <p>واستلقي تحت سحابي</p> <p>وفوقه</p> <p>في أغوار الينابيع وذرى</p> <p>الجبّال</p> <p>عاليةً عاليةً عالية</p> <p>صيري وجهي الطالع من كل</p> <p>وجه</p> <p>شمساً لا تطلع من الشرق</p> <p>لا تغيب في الغرب</p> <p>ولا تستيقظي ولاتنامي...</p> <p>(تحوّلات العاشق،</p> <p>الصفحة نفسها.)</p> <p>"وقلت أيها الجسد انقبضْ</p> <p>وانبسطْ واظهرْ واختفْ فانقبضْ</p> <p>وانبسطْ واظهرْ واختفْ."</p> <p>(تحوّلات العاشق، ص</p> <p>٥٢٧)</p> <p>"ورأيت ثوبي يميل عني</p> <p>والظلام يفشاني</p>	<p>واتحدّق بك النجوم الثابتة وسيري</p> <p>تحت السحاب واطلعي على قعود</p> <p>المياه ولاتغربي في المغرب ولا تطلعي</p> <p>في المشرق وقفي للظل..."</p> <p>[وفي سطور أعلى بقليل،</p> <p>كان قد كتب]:</p> <p>".. فأنت وجهي الطالع من كل</p> <p>وجه (...) ولاتنامي ولاتستيقظي</p> <p>حتى أتيك..."</p> <p>("مخاطبة وبشارة وإيدان</p> <p>الوقت")</p> <p>"...وقال: يانور انقبضْ</p> <p>وانبسطْ وانطوْ وانتشرْ واخفْ</p> <p>واظهرْ، ورأيت حقيقة لا أقبضْ</p> <p>وحقيقة يانور انقبضْ."</p> <p>(موقف نور)</p> <p>"... ووقف في الظلّ وقال لي</p> <p>تعرفني ولا أعرفك فرأيتك كله يتعلق</p>

نصّ النفريّ	نصّ أدونيس
<p>بثوبي ولا يتعلق بي، وقال هذه عبادتي، ومال ثوبي وما ملتُ قلباً مال ثوبي قال لي من أنا، فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه ولم ترَ عيني ولم تسمع أذني وبطلَ حسّي ونطق كل شيء فقال الله أكبر وجاني كل شيء وفي يده حرية فقال لي اهرب، فقلت إلى أين، فقال قع في الظلمة، فوقعت في الظلمة فأبصرت نفسي، فقال لي لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً...</p> <p>(موقف من أنت ومن أنا)</p> <p>"وإذا سميتك فلا تتسم"</p> <p>(موقف "الفقه وقلب العين")</p> <p>"واجتمع عليّ بأقاصي همك... القلوب لاتهم عليّ"</p> <p>(موقف "الموعظة، موقف قلوب العارفين")</p> <p>"وشجر الحروف الاسماء، الحرف يسري في الحرف"</p> <p>(موقف "التذكرة")</p>	<p>جلع مني العالم صارخاً كالحرية:</p> <p>"اهبط عميقاً عميقاً في الظلمة" ووقعت في الظلمة</p> <p>رايت الحجر ضوءً والرمل مياهاً تجري</p> <p>والتقيت بك ورايت نفسي وقلت سبأقي في الظلمة ولن أخرج:</p> <p>(تحوّلات العاشق)</p> <p>"قلنا لا تسمنا لمن يسمي"</p> <p>(تحوّلات العاشق)</p> <p>"وامجم عليك بقلبي...، ..."</p> <p>جمّع أقاصي همومي</p> <p>(تحوّلات العاشق)</p> <p>"كان اسمها يسير صامتاً في غابة الحروف"</p> <p>(تحوّلات العاشق)</p>

نصّ النّفْريّ	«نصّ» ادونيس
<p>"اطلعي أيتها الشمس المضيئة فقد سلخت الليل وترين نوري كيف يزهر...،انفسي يامحصورة فقد أطلق أسرك... وأزف ميقات ظهوري... وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى في الأرض" (مخاطبة وبشارة إيذان الوقت)</p>	<p>"نقوم تنفسح الحدود المحصورة ينطلق الأسر الشموس التي أوقفناها تنبسط على كل شيء ونرى نورها يزهر ...وتقول نبّت شجرة الروح في الأرض." (تحوّلات العاشق)</p>
<p>"دخلت معه إلى قبره فضاق به..." "أرفع الحجاب بيني وبينك." (موقف "الأعمال") أفل الليل وطلّع وجه السّحر وقام الفجر على الساق فاستيقظي أيتها النائمة (موقف "واحلّ المنطقة")</p>	<p>"وسأنزل معك إلى القبر..." "بينني وبينك حجاب ولن تريني." (تحوّلات العاشق) "خيّط من الفجر حامض على العين يوقظنا النهار يعلن الليل - استيقظي." (تحوّلات العاشق)</p>
<p>"إن كان مأواك القرب فرشته لك..." (موقف "القرب")</p>	<p>"أفرشه غباراً وقبراً" (تحوّلات العاشق)</p>

الأخذ من بيرس والإصمعي وابن الأثير (كشوف الوهايبى):

في العام ١٩٨٧، قدّم الشاعر التونسي المنصف الوهايبى أطروحة نال عنها شهادة «التعمّق في البحث» (تعادل دكتوراه السلك الثالث في النظام الجامعي الفرنسي). نوقشت الأطروحة في «جامعة تونس ٩ أفريل»، وكان أشرف عليها الأستاذ الناقد توفيق بكار. حمل البحث عنوان: «الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر أدونيس-قراءة تناصيّة». يبرّر العنوان الفرعي «قراءة تناصيّة» نفسه بكون صاحب الأطروحة يتناول فيها سائر شعر أدونيس ويدرس التواشجات الثقافية والمؤثرات الشعرية وسواها العاملة في نصّه. لكنّه، إلى جانب أنموذج النفرّي الذي يأخذه من مقالة عادل عبد الله الأنفة الذكر والتي يتوقّف هو أمامها؛ يقدم نماذج لانتدخّل في باب «التناص» من غير عسف. هذا ما أحسّ به أعضاء اللجنة المناقشة أو بعضهم، مادام الأستاذ الوهايبى كتب لنا في إحدى رسائله الطيبة أنّ بعض المناقشين أعابوا عليه إبداله في باب التناص ما يتعدّاه إلى السرقة أو السطو. لكنّ الشعور بالخرج أمام هذه الشواهد متفشّ في كتابة الوهايبى نفسه في الواقع، إذ يطرح أمامها كما سنلاحظ أسئلة مريّة يبدو فيها كمن يشير إلى الانتحال دون أن يغامر، ربّما لحياء معرفي، أن ينطق باسمه. وأمام أنموذج النفرّي يذهب، كما سنرى أيضاً، إلى حدّ الكلام عن محاولة مُخفّفة من لدن أدونيس لـ«طمس إيقاع النفرّي»، وما يكون «الطمس» إن لم يكن صنّيع غصب وانتحال ومصادرة؟

هذه الشواهد والأسئلة عرضناها في الطبعة السابقة من هذا الكتاب، معتبرين أطروحة الوهايبى (وما نزال) رائدة في هذه المضمار، فهي لحدّ علمنا أوّل رسالة جامعيّة تغامر بطرح أسئلة بمثل هذه الجديّة والحدة على نصّ شاعر عربيّ معروف، وبالذات أدونيس. وبعد صدور الطبعة المذكورة، ومع إقرار الأستاذ الوهايبى لنا بالأمانة في ذكر كلّ ما عوّلنا عليه من أطروحته يوم كانت الأبحاث في هذا الاتجاه قليلة، وما كنّا، لنوع من السداجة رافق تحرير طبعتنا السابقة، لنعتقد بضرورة التوسّع في دراسة التناص كما نفعل في الطبعة الحاليّة، توهماً منّا بأنّ الساحة الثقافية العربية ستقرّ بحقيقة هذا الانتحال الذي يفقّ العينين من دون أن تحتاج من يضع لها النقاط على الحروف، أو على... الجراح، نقول رغم هذا الإقرار فقد أشار المنصف الوهايبى في بعض المحاورات الصحفية إلى أنّنا وجّهنا كلامه في غير

وجهته، قاصداً أنه لم يقل بعمل أدونيس بالانتحال: لن نفعل في هذه الطبعة سوى أن نقدم شواهد الوهابي واستلثته حولها كما صاغها هو، تاركين للقاري أن يلاحظ جرح الناحية أمامها وتلويحه بالانتحال دون أن يسميه. فنذكر أيضاً، في خاتمة المطاف، بأن كون الأستاذ الوهابي أو سواء قد وقع على بعض الشواهد لا يمنحه من وجهة النظر العلمية أية مرجعية نهائية مبرمة في فرض قرينة معينة لهذه الشواهد دون سواها. لالوهابي والكتائب هذه السطور واللسواهما أن يطلق الحكم البات على هذه الشواهد، بل التراث هو من يسلط عليها نور معايير وأحكامه القوي ويحيلها إلى الخانة التي تدخل هي فيها. وإذا نتحدث شخصياً عن الانتحال، فلأننا نلاحظ، وندعو القاري، لأن يلاحظ بنفسه، بعين بصيرة مجردة من كل هوى، كم أن جميع المعايير تجمتع لتتفني عن «نصوص» أدونيس هذه صفة التناص الشرعي والأخذ الجلال.

يبدأ الوهابي كلامه عن النقل لدى أدونيس بالإشارة إلى جمل قصيرة وأبيات معزولة. بعضها يعمل بمبدأ الإدغام، فيخلط المصادر ويمزج جملاً تفصيل بينها لغات وعصور، ووجدهما يكشفان عنها عمل الجديفة وثقافة الناقد. هكذا يذكرنا الوهابي بأن قول أدونيس مخاطباً القاري: "... وأنت أفهمني، أيها الخائن، أيتها الشجرة المنكوسة، يا شبيهي" (مفرد بصيغة الجمع "قصيدة تاريخ"، ص ٥٥٤) إن هو إلا ادغام لبيت بودلير الشهير: "أيها القاري المرائي، يا شبيهي ويا أخي" (قصيدة "إلى القاري"، في "أزهار الشر")، ولجملة للمسعودي معروفة لكل من تصفح المرجع الأساسي للعرب، "مروج الذهب"، ينسب فيها إلى افلاطون قوله "إن الإنسان نبات سماوي، والدليل على هذا إنه شبيه بشجرة منكوسة، أصلها في السماء وفرعها في الأرض". هذا الإدغام لمقولات وجمل «هائمة» في التراث العربي والعالمية يخترق في الواقع، وبلا مبالغة، عمل أدونيس كله، ويكفي أمامه أن يعمل القاري ذهنه ويستتفر ذاكرته الثقافية ليقع على العجيب من الأخذ، الذي يخلو أحياناً من كبير تمعن بالقول المأخوذ. كما يفعل مثلاً بالصورة البيودليزية: «علمي الحجري» و«رمحي الوثني» وسواها، المشهورة في «أزهار الشر»، والتي تتسرب حرقياً إلى «أغاني مهيأر الدمشقي»، وكان أدونيس يعمل يوم كتابته له على ترجمة بودلير (راجع مجلة «حوار» و«أدب» في ذلك العهد). أو عندما يأخذ عبارة سارتر الشهيرة في «جوهر العارض»، *essentialiser le contingent* فيكتب في «مفرد بصيغة الجمع» أنه «يجوهر العارض ويفسل الماء» (ص ١٢). أو أخذه كلام دريدا عبر عروضنا

لفكره، المتزامنة وكتابة أدونيس لدهشة تتقدم خرائط المائة، وتعريفنا لتفكيك دريدا للتصور الميتافيزيقي الغربي الذي كان يتعامل والكتابة باعتبارها «سماً وترياقاً» في أن معاً، فيكتب أدونيس في القصيدة المذكورة أن الشاعر ينبغي أن يعرف كيف يوحد بين الترياق والسّم (ص ٢١، وهذا كله، أنت واجد نماذج أخرى منه في فقرة قادمة نتوقف فيها عند دراسة للشاعر العراقي صلاح نيازي).

بعض العبارات التي يشير إليها الوهايبّي يعمل بالعكس بمبدأ الاقتضاب، فتري في لازمة أدونيس "صرت أنا المرأة/ عكست على كل شيء" (كتاب التحولات...، ص ٤٣٩) استعارة حرفية لشطحة البسطامي القائلة: "كنت لي مرأة فصرت أنا المرأة"، وذلك بعد بتر لها واختزال. بعضها يعمل بالعكس على تدويب القول، دون محوه في سياق أوسع، كما في "استعادته" لبیت المعري المشهور (وللمعري ماله من مكانة معروفة في تكوين أدونيس، مكانة يصرح بها الأخير نفسه على ما عُرِف عنه من إغفال لمصادره):

"جسدي خرقه تُخاط إلى الأرض فيا خائط العوالم خطني".

كتب أدونيس في "قدّاس بلا قصد":

"نحن الجسمان الأولان والموت جسمنا الثالث..."

- أيها الخياط عندي حبّ مفتوق هل تخطيه؟

- إن كان عندك خيوط من ربح".

واضح أن هذه الحادثة موضوعية بكاملها لاستثمار هذه البنية الإدراكية (ويخطيء من يحيلها إلى مجرد فكرة أو معنى بسيط) القائمة على فتق يستدعي خياطة ورتقاً. شبيه بهذا ما فعل أدونيس بمقطع سان - جون بيرس Saint-John Perse القائل:

"عديدة سبلنا لا تُحصى، ومنازلنا متغيرة. من النبع الإلهي يرتوي من كانت شفته من طين. أنتنّ يا غاسلات الموتى بالمياه - الأمّهات، في الصباح - وإنها الأرض بعواسج الحرب ماتزال - فلتغسلن أيضاً وجوه الأحياء، فلتغسلن أيتها الأمطار حزن وجوه الأشداء، هدوء وجوه الأشداء، فسبّلهم ضيقة ومنازلهم متغيرة. يغسلن أيتها الأمطار يد القاضي والحاكم، يد القابلة ويد الدافنة. يغسلن، يغسلن تاريخ الشعوب، يغسلن أيتها الأمطار الأنواح العريقة العالية" (يرجع الوهايبّي إلى ترجمة القصري، ويجد القاري،

الأصل الفرنسي في ص ١٨٨-١٩٠ من «أمطار» Pluies في «مدائح» Eloges. سلسلة «شعر»، غاليمار (Gallimard-Poésie). وكتب أدونيس في «مرثية الأيام الحاضرة» (في «أوراق في الريح»، والمجموعة معاصرة لاشتغال أدونيس على ترجمة «ضيقة هي المراكب» لبيرس، نشرها في مجلة «شعر» خريف ١٩٥٧):

«ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. أيتها الأرض المغروشة بالوبر... يا أرضاً بلون الهجرة وبلون الريح، هل ستنهض ريح جديدة ضد الرمل؟ وانت أيها المطر، الذي يغسل الانقراض والخرائب، أيها المطر الذي يغسل الجيف، ترفق أيضاً واغسل تاريخ شعبي» (التأكيد على بعض الأسطر من عندنا).

إضافة إلى العبارات الشعرية المأخوذة حرفياً (طبعتها بأحرف أسود)، تجد هنا محاكاة قانعة (سنقول نحن انتحالا) لنبر النشيد، بنيتها، وندائه المتضرع للمطر الغاسل.

بعد هذه العبارات الموجزة أو الأسطر الكاملة، مأخوذة بلا تعديل ولا تدخل، يقدم الوهايب حالات أخرى يتبع فيها أدونيس في نظره ثلاث استراتيجيات. هذه الاستراتيجيات (الثلاث) يجمعها الوهايب تحت العنوان الشامل: «شواهد مدموجة». وهي، كما سنرى، الشواهد التي يدخلها أدونيس في نصه، بلا تعديل أساسي، لكن مع علامات إيهامية سنعود إليها. أما الإنتحالات الأخرى، كما في حالة النفرى التي كشف عنها عادل عبد الله، أو الحالات المعروضة على أثر الوهايب أعلاه، فيدعوها بـ «الشواهد الغامضة»، لأنها مجهولة وسائبة في النص لا تشير إليها أية علامة، ولا أي اسم، لا في المتن ولا في الحاشية. لا في التقديم، ولا في أي محل آخر.

شاهد أول:

من الشواهد المدموجة، هذا المقطع لأدونيس (من «مرثية الأيام الحاضرة»، «أوراق في الريح»:

«في أي رب جديد/ تنهض أجسادنا/ ضاق علينا الحديد/ وضاق جلاؤنا، باسم خراب سعيد/ يئأس ميلادنا/ ضيقة جباهنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا في خرق، وسماؤنا الرمل، وما نحن في مطارق الفصول.

تتحصّن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض كلها بلون أهدابنا (وأهدابنا مخيطة بالإبر).

يلاحظ القاريء أنّ أدونيس لا يضع سوى الجملة الأخيرة بين قوسين يوحيان بكونها مقتبسة، مغفلاً اسم الشاعر، عامداً إلى هذا الإجراء مرتين أخريين في قصائد أخرى من مطوّلته هذه. لكن جميع أبيات المقطع عائدة في الواقع إلى نصوص عديدة لصاحب الجملة الموضوعية بين قوسين، والمعتم على اسمه، ألا وهو سان-جون بيرس. قبل إيراد هذه الأصول، نشير، مع الوهايبّي، إلى أن طبعات "أوراق في الريح" القديمة كلها لا تحتوي القوسين المشار إليهما، وأغلب الظنّ (وليس كلّ الظنّ إثماً) أنه وضّعهما في الطبعت المتأخّرة بعدما قرأ دراسة الدكتور إحسان عباس "اتجاهات الشعر المعاصر" التي جاء فيها: إنه (أدونيس) أحياناً يستعير - كما يفعل أي شاعر [١] - لغة غيره (...). وليس قوله: "وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار" إلّا ترجمة تكاد تكون حرفيّة لقول بيرس أيضاً: "على هياكل العصافير القزّمة ترحل طفولة النهار" (ص ١٤١، يذكره الوهايبّي في ص ٤٦) وهكذا، فربما كانت هذه الإشارة هي التي دفعت أدونيس إلى هذا الاستدراك الناقص والغامض، لا يفعل فيه سوى أن يحيط جملة واحدة من مقطع منحول بكامله بين قوسين. (في الطبعة التي بحوزتنا من الآثار الكاملة لأدونيس، دار العودة، ١٩٧١ لم نجد هذه الأقواس - راجع ص ٥١٤ من الطبعة المذكورة، الجزء الأول). إنّ مقطع أدونيس السابق الذكر مُجمّع في الواقع من مواضع عديدة من عمل بيرس يذكرّ بها الوهايبّي كما يأتي:

١ - "الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار": وردت - كتب الوهايبّي - هاتان الصورتان متفارقتين في قصيدة بيرس "منفى": "فوق هياكل الطيور القزّمة ترحل طفولة هذا النهار، وقد ارتدت ثيوب الجزر ونسيم البحر يفتن، برقة أشدّ من رقة الطفولة فوق عظامها الخاوية، عظام الرّمج والغرائيق، المياه الصبيات وقد وضعن ثوب الحراشف، لأجل الجزر... إنّي اعرف، لقد رايت. أولاً أحد فيعترف بذلك! وهاهو النهار يتخثر كما اللبن...". (يستشهد الوهايبّي بترجمة علي اللواتي، والأصل الفرنسيّ مائل في "منفى" Exil، غاليمار، ص ١٦٠-١٦١).

ب - "أهدابنا مخيطة بالإبر" (وهو وحده الشاهد الموضوع بين

قوسين): وردت هذه الصورة في "أنا باز" بيرس على هذا النحو:

- "لاذهبن وحيداً مع انفاس الليل، في عداد الأمراء الهجائين ما بين مساقط النيازك نيازك "بيلاً" أيتها الروح الموصولة بقار الميقات، في صمت! مخيطة بالإبر أجفاننا! ممتدح هو الإنتظار تحت أهدابنا!" (النص الفرنسي مائل في ص ١٢٢ من "أنا باز"، في «مدائح»، مصدر سبق ذكره).

ت- "فوق الهاوية سنبني": وهذه الصورة تنتحل ما كتبه بيرس في "منفى":

"لتصفري أيتها المقاليع عبر العالم، لتتشدي أيتها الأبواق الصدفية فوق المياه! لقد بنيت فوق الهاوية والرذاذ ودخان الرمال. سارقد في الصهاريج والمراكب الخاوية في كل المواضع الباطلة المسيخة حيث يرقط طعم العظمة" (يستشهد الوهايمي بترجمة علي اللواتي، والأصل الفرنسي في ص ١٥١ من "منفى"، مصدر سبق ذكره).

شاهد ثان:

في المثال الثاني الذي يكون فيه الكاتب -الضحية هو الأصمعي، تقف بإزاء عمل للأقواس غريب. فالمقطع المأخوذ محاط بكامله بقوسين، بلا إشارة لأي مؤلف. يعتقد الوهايمي أن أدونيس يقوم هنا بنفس مقام به مع جملة بيرس السابقة الذكر، التي يحيطها أدونيس بقوسين يوحيان باقتباس، داخل فقرة أغلبها منحول. نخالف نحن هذا الاعتقاد من حيث:

١- إنَّ المقطع المأخوذ هنا عن الأصمعي محاط بقوسين لا للإشارة إلى اقتباس وإنما إلى تحويل في النبر، فالمقطع نثريّ وحكاويّ أو سرديّ، داخل قصيدة غنائية موزونة ومقفأة في عروض حرة. ويحيطه أدونيس بقوسين مثلما يفعل غالباً في مقاطع أخرى ينتقل فيها من الغنائية إلى النثر السردّي. ولألّو يجب اعتبار جميع المقاطع الأخرى مقتبسة، ووجب البحث عن أصحابها الأصليين هي أيضاً، وتجريد أدونيس من ملكيّتها.

٢- إن بعض الإختزالات والتحويلات التي يقوم بها أدونيس، كما سنرى، داخل النص، يدلّ على أنه بصدد نَحْل النص، وأخذه لحسابه، وليس بصدد نقله.

٣- يمكن (ولعلنا ندفع هنا الاستغزاز إلى أقصاه) أن تكون وظيفة الأقواس هنا مزدوجة، فمن كان عارفاً بالنصّ المتحول، ما عليه إلا أن يعتبره مقتبساً، بدلالة القوسين، ويسكت. ومن لم يكن عارفاً به، فعليه أن يأخذ به نصّاً مخترعاً لا اتباع فيه. هنا أيضاً نكون أمام مأساة كتابة لا تعترف بمصادرها، فتدفع إلى تخمين وإعمال للحدس، بدل أن تدخل في سعادة الحوار المفتوح:

نص «نص» أدونيس	نص الأصمعي
<p>- (كنا حشداً كبيراً، نساء ورجالاً، نسير في طريق النساء فجأة خرج علينا فهد قطع الطريق. قلت لرجل بجانبني: - اليس هنا فارس يرد عنا هذا الفهد؟ - لا أعرف. لكن أعرف امرأة ترده. - أين هي؟ سار وسرت معه إلى هودج قريب فننادي: - "ناداً"، انزلي وردّي عنا هذا الفهد. فقلت: - أيطيب قلبك أن ينظر إليّ وهو ذكر وأنا أنثى؟ قل له: "ناداً" تحييك وتأمرك أن تفتح الطريق. فحنى الفهد رأسه وغاب) (الأعمال الكاملة، «تحوّلات العاشق»، دار العودة، ص ٥٣١)</p>	<p>«خرجتُ حاجاً إلى بيت الله الحرام عن طريق الشّام فبينما نحن سائرون، إذ خرج علينا أسد عظيم، هائل المنظر، فقطع على الركب الطريق. فقلت لرجل بجانبني: أما في هذا الركب رجل يأخذ سيفاً ويردّ عنا هذا الأسد؟ فقال أما رجلاً فلا أعرف، ولكنّي أعرف امرأة تردّه من غير سيف. فقلت: وأين هي؟ فقام وقمت معه إلى هودج قريب. فننادي يابنية! انزلي وردّي عنا هذا الأسد. فقلت: يا أبت أيطيب قلبك أن ينظر إليّ الأسد وهو ذكر وأنا أنثى؟ ولكن قل له: ابنتي فاطمة تقرئك السّلام وتقسم عليك بالذي لا تأخذه سنة ولا نوم إلا ما عدلت عن طريق القوم. قال الأصمعي: فوالله ما استتمت كلامها حتى رايت الأسد ذاهباً أمامنا».</p> <p>(أورده خ. أ. خليل في «مضمون الأسطورة في الشعر العربي»، ص ٩٢-٩٣، يذكره الروائي، الأطروحة، ص ٤٩.)</p>

باختصاره النص، خصوصاً في الموقع الأخير الذي يتضح فيه عمل
للدين، من جهة، والسجع من أخرى، يبدو واضحاً تماماً أن أدونيس يتصرف
مع النص كما لو كان نصه الخاص بالذات.

شاهد ثالث:

في هذا النموذج تجد عملاً للتضليل بالغ الغرابة ومحزناً في الألوان
ذاته. ينطلق في النص باسم الكاتب الذي يقدم أفكاره (الشلمغاني)، كما
لو كان، أي أدونيس، ينقل أفكاره عن الذاكرة، مقدماً إياه "على الرواية".
«كتب» أدونيس:

- وكان مكتوباً:

سترون الجسد يهجم كوحيد القرن

الأفق يجيء كالمصادفة

الطريق تنزف كالجرح

وكان مكتوباً:

في السنة (...) للميلاد أو للهجرة

يفتي الفقهاء، يصلب الشلمغاني ويحرق

يكون من مذهبه:

- الله يحلّ في كلّ شيء

- خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

حلّ في آدم وفي إبليس

- الضدّ أقرب إلى الشيء من شبيهه...

ويقول الشلمغاني:

اتركوا الصلّاة والصيام وبقية العبادات

لا تتناكحوا بعقد

أبيحوا الفروج

للإنسان أن يجامع من يشاء

ويقول الشلغماني:

اقرأوا كتابي - الحاسة السادسة في إبطال الشرائع

الجنة أن تعرفوني

النار أن تجهلوني...» (مفرد بصيغة الجمع، الأعمال الكاملة، ص ٥٤

وما يليها).

لا يجد الباحث عملاً منشوراً "للشلغماني" ليستدلّ به، أو، بحسب تعبير الوهايبى الرائع، "يستأنس به". لكنّه يرجع إلى "الكامل" لابن الأثير، حيث يجد عرضاً لـ "جوانب من حياة الشلغماني وعقيدته القائمة خاصة على مبدأي الحلول في الذات الإلهية والاتحاد بها، وإسقاط التكاليف الدينية وإباحة المحرّمات" (الوهايبى، ص ٥١). وإذا بعبارات أدونيس التي يعرض فيها أفكار الشلغمانيّ إن هي إلاّ استعارة بالحرف الواحد لما أورده عنه ابن الأثير بعد تحويل الضمائر مداراة لمتطلبات فعل الرواية. يتضح هذا في الجدول التالي الذي رسمه الوهايبى (ص ٥٢):

نصّ ابن الأثير	«نصّ» أدونيس
(عقيدة الشلغماني ومريديه):	(يقول الشلغماني):
- يعتقدون ترك الصلاة والصيام وبقية العبادات	- اتركوا الصلاة والصيام وبقية العبادات
- ولا يتناكحون بعقد	- لا تتناكحوا بعقد
- ويبيحون الفروج	- أبيعوا الفروج
- ويقولون أنّ يمتحن الناس بإباحة فروج نسائهم وأنّه يجوز أنّه يجامع الإنسان من يشاء...	- للإنسان أن يجامع من يشاء...

إن هذه الشواهد الثلاثة لتكشف عن عمل في الأخذ الآلي، مآلَ إلا أن تأسف لوقوعه مهما كان من طبيعة الاحتياطات التي يتخذها الشاعر الأخذ (وهي في نظرنا واهية ووهمية وإيهامية) وليس لك هنا إلا أن تمضي على خاتمة المنصف الوهايبي التي كتب فيها: "في هذه النصوص الثلاثة يتخذ الشاهد (النص الغائب) ثلاث هيئات: فهو يرد داخل الأقواس منسوباً إلى صاحبه في الهامش [حالة بيرس، ولا يحدث هذا إلا في جملة واحدة دون البقية]، ويرد داخل الأقواس دون أية إشارة إلى صاحبه [حالة الأصمعي]، ويرد "منسوباً" إلى صاحبه لكن دون أية علامة تميزه [حالة الشلغماني/ ابن الأثير] ويتشابه في هذه الهيئات كلام الشاعر وكلام الآخر، فتتشابه من هذا التشابه جملة مما يدهوه الوهايبي بـ "الأسئلة المربكة" يصوغها هو كما يلي: "من يتكلم في هذه النصوص الثلاثة؟ بيرس أم أدونيس؟ الأصمعي أم أدونيس؟ الشلغماني أم أدونيس؟" ويواصل الوهايبي:

"في النص الأول يتخفى أدونيس وراء بيرس. وفي النص الثاني يتخفى الأصمعي وراء أدونيس. وفي الثالث يتقمص أدونيس شخصية الشلغماني..." (ص ٥٣).

إنك حتى إذا ما أردت أن تأخذ بهذا العمل الهين والتمويه للأقواس والرواية بنظر الإعتبار، وسواء أكانت نسبة هذا الكلام [المنحول] إلى صاحبه صحيحة أم مزيفة، فلست لتقدر إلا أن تقرّ بالحقيقة التي يصوغها الوهايبي كما يأتي: «إن الشاعر (أدونيس) ينسج على منوال بيرس والشلغماني ويتبنى خطاب كل منهما». وسبق أن عرّف دولوز الانتحال بأنه «الغش» و«التقليد» و«الاستنساخ» و«النسج على منوال الآخرين» (جيل دولوز، «حوارات» Gilles Deleuze, Dialogues, avec Claire Parnet, Ed. Flammarion, Paris, 1977, P.13).

انتحال البسطامي وسواه، وإساءة استثمار الشائع من الكلام (تعقيبات صلاح نيازي):

في مقالة شيقة بعنوان: «أدونيس في ديوانه الأخير، تتقدم الشهوة والشعر لايتقدم» (الناقد، عدد تموز/يوليو ١٩٨٨)، يقدم الشاعر العراقي

صلاح نيازي قراءة متعمقة ولأحة لعلاقة أدونيس الارتجالية والاشكالية بعبارات التراث وتصوراته لاتعادلها إلا إشكالية علاقته بالواقع نفسه الذي يجهد في عكسه أو تحويله في عبارته الشعرية. علاقة أقل ما يمكن أن يُقال فيها أنها تقتقر إلى التمعن والنفاذ والصدق.

يبدأ نيازي مقالته بالتوقف عند السلوك الثقافي لأدونيس، وقفة نشير إليها هنا في بضعة أسطر إتماماً للقائدة. إن هناك نوعاً من المصادرة على الحرية، حرية الذات والآخر، يتوهم أدونيس العمل بها بمجرد رفعها شعاراً لمجلته. يذكر نيازي هنا قول فرجينيا وولف في أن «أسوأ في مافي الكتابة اعتماد صاحبها على المدح كثيراً»، ويتناول «المناقبية» الأدونيسية إذا جاز التعبير بمفردات مندهشة وله في ذلك كامل الحق. كتب نيازي: «الخطر من ذلك أن الذين بشرّوا به ويبشّرون فقدوا السيطرة على مديحهم، فقالوه دون أتران وتجرد، فاسأؤوا إليه إساءة بالغة». وعن أدونيس: «إنه يضيق ذرعاً بالنقد ويستشيط لدرجة السباب المؤلم، كما يدعو إلى النظر ثانياً في افتتاحية مجلة «مواقف» التي يؤكد فيها «أنها مثلت احركاً أدبياً وفكرياً ينمو خارج المسابقات... ويؤمن إيماناً كاملاً بالحرية، حرية الذات وحرية الآخر». ويذكر نيازي كمثال كلمة لأدونيس في «مواقف» بها يردّ على تهجمات بيدو الشاعر المصري الراحل أمل دنقل وقد أطلقها عليه، يتناول فيها، كما يكتب أدونيس «حياته وكرامته وحرّيته». لكن أدونيس، وكما يشير إليه نيازي، يسقط في اللغة نفسها عندما يكتب بصدد دنقل: «حقاً إن هذه المقدرة لا تتوفر إلا في مستنقعات التعنّن». يتساءل نيازي كيف يمكن التوفيق بين مثل هذا الكلام وبين «الايمان الكامل بالحرية-حرية الذات والآخر».

بعد التأكيد على كون العاملين المتضمنين في هذه المجموعة «مستقلان تماماً، وتشيع فيهما الفوضى...»، يستغرب الناقد من إلحاح أدونيس، في قصائده كما في محاوراته ومقالاته، على «المجهول» ومصطلحات أخرى وتوظيفها كأنها من بنات أفكاره. ويرجع الناقد مقولة «المجهول» هذه إلى رامبو الذي كتب كما يعرف الجميع في إحدى رسالتي الرائي عن ضرورة «الكشف عن المجهول» وحاجة الشاعر في ذلك إلى «أشكال جديدة». كما ويحيل «مقولة» أدونيس في «تأسيس لغة عمودية» إلى باشلار مبتكر

المصطلح نفسه. القائل إنَّ الشعر إنما يحطّم «زمن الأطلال الاجتماعية»، «زمن الأشياء»، و«زمن الحياة»، من أجل بلوغ زمن الذات-المركز، زمن تمحي فيه «الأفقية المسطحة»، و«لا يعود الزمن يجري بل ينبجس».

ويحيل نيازي قول أدونيس «أتحدّث عن هذا الكون الصغير-الإنسان» إلى صيغة مكرّسة لدى هيراقليطس وابن عربيّ مفادها أن «الإنسان كونٌ صغير». يتساءل المرء في الواقع عن فائدة الشعر عندما يتحوّل إلى «اقتطاف» عبارات مكرّسة وانتشالها من سياقاتها الأصلية، وسبق أن قدّمنا نماذج منها. ومثل هذه النماذج ينتشر لدى أدونيس بلا حصر. في قول أدونيس: «وأقول الصحارى في حدائق هذا الزمان»، يرى نيازي قول إليوت، الذي ترجمه أدونيس إلى جانب يوسف الخال: «الصحراء في الحديقة الحديقة في الصحراء». ولايفوت الناقد أن يلفت النظر إلى أنّه في حين تقف مقولة إليوت «كمحصلة أحداث جسيمة متعاقبة، فإنّ الضمير المستتر «أنا» يقف في جملة أدونيس وقفة متحدية تقف بوجه المستحيل، وهذه هي العقلية العربية اليوم في أكثر الأحيان، صورة عضلية مفتولة، تلکز القاريء عند حثّه، وحين توقظه، تضربه بعصا على رأسه».

عندما يقول أدونيس: «الوصل فصل»، فهو لإيفعل، كما يذكر به الناقد، سوى أن يمتاح مباشرة من قول أبي يزيد البسطامي: «الوصل مثل الفصل، ثمّ الفصل من الوصل...» ويرينا نيازي أن أدونيس إذ يكتب: «ويطوّر لي أن أسمي الصخرة ماء»، ومثل هذا كثير في شعر أدونيس، فإنّه «إنّما يطبّق مبدأ التعارض Incomptability الذي آمن به الصوفيّة». ويضيف الناقد: «ثمّ ألم يكن مصدر «الصخرة ماء» من الآيات الثلاث التالية: «وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار» و«قلنا اضرب بعصاك الحجر، فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً»، و«أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عيناً»؟».

في أمثلة أخرى، يتوقّف نيازي (وشنعود في فصل نقد الشعر إلى معالجته لبلاغة أدونيس) عند إساءة استثمار الأخير لصيغ مكرّسة في القرآن أيضاً، أو في الكلام السائر. قوله مثلاً في «شهوة تتقدّم خرائط المادّة»: «اجلس في مقامٍ تذكّر بمقهى العميان/ في أروقة الباليه-روايال مع

متعبين/ من كل نوع/ ينفشون الساعات كالقطن». أصل الصورة، كما يذكر به الناقد، في آيتين يرد فيهما العهن (وهو القطن المصبوغ الواناً) على شكل مشبّه به: «يوم يكون الناس كالفراش المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المفشوش»، «يوم تكون السماء كالمهل. وتكون الجبال كالعهن». يريد أدونيس في قوله: «ينفشون الساعات كالقطن» أنهم «يمطّطون القطن سدى»، في حين يكون محمول الصورة القرآنية مغايراً تماماً، ومهولاً في دقته. كتب نيازي: «لو دققنا في الآية الأولى، لتبيّن على الفور أن لاعاصم إذا جاءت الساعة. فتشبيه الناس بالفراش المنتشر منطقيّ تماماً، لأنّه لا يطير باستقامة، وكان البشر يترنّحون. الفراشات من ناحية أخرى وراء الألوان. والجبال ذات الألوان ملاجيء للخائفين كما يُعتقد ولكنها أصبحت خفيفة مثل الصوف وأحبولة لأجنحة الفراشات فأين المفر؟».

تشبيه آخر غير بليغ تردفه إفادة غير مفيدة من شائع الكلام. كتب أدونيس في «المهد»: «ما هذه النساء، ما هذه الكتب؟ يتعجب الثائر الضيف الذي لا يلبث أن يضيق كمثل نقطة في سطر، في هامش، في زاوية ما». علاوة على التكرار المقوت في آخر الجملة (ونحن بإزاء «قصيدة!»)، يذكرنا الناقد بأنّ الشاعر شاء أن ينوع على العبارة السائرة: «مثل نقطة في بحر». ويتساءل نيازي: «كيف تضيق النقطة في سطر، إن لم تكن إهمالاً وسهواً؟ وإذا كانت مجرد نقطة، لاتحلي ولاثمرى، فما أهمية ضياعها، وما أهمية الانتباه إلى ضياعها؟». كلاً، لا يمكن أن تضيق نقطة، «هكذا»، في كتابة مدققة، مسؤولة، وبالغة الحرص على أشكالها ومؤدياتها.

خلاصة؟

سواءً أفي الشواهد التي قدّمها الوهايبى أو هذه التي طرحها صلاح نيازي، أوحالة انتحال النفري التي كشف عنها عادل عبد الله، والتي لا يلجا فيها أدونيس حتّى إلى أقواس وإشارات وهمية أو تحويرات صياغية طفيفة لعصرنة الخطاب تبقى مع ذلك كما لاحظنا في أنموذج الإصمعي وابن الأثير على وتيرة الخطاب الأساسية كما هي. في هذا كلّه مثلاً في النماذج القادمة من الانتحال النقدي والفكري يتكشف غياب التناص لدى أدونيس. إنّه لا يمارس على هذه النصوص لإعادة خلق للمعنى ولا قلباً له، لا تحويلاً ولا اقتضاباً، لا تكثيفاً ولا توسعاً، لا تغييراً لمستوى الخطاب ولا إدخالاً للسخرية،

لا يكتفي بالاعتراض أو استلهاهم المعنى أو الاستسقاء، لا يدخل عمل أية ذاتية فاعلة ولا يعتمد إلى أي من المناورات التي رأينا مع النقاد العرب والغربيين كيف تهب متوسل التناص إمكانات تحرر كبير. ويلاحظ القاري (وهذا كاشف آخر عن غياب التناص أو الاقباس المشروع) أن أيًا من النصوص المنتحلة ليس بالمنتشر على السن العرب بما يتيح تضمينه دون إشارة، كما يمكن أن يفعل المرء مع أية قرآنية أو حديث أو بيت لامريء القيس أو المتنبي وسواهما من أعلام العرب. كلا نصي ابن الأثر والإصمعي منتثران في أعمال ليست بالسائرة في الأفواه. وكذلك هي حالة نص النفري يوم أخذ عنه أدونيس؛ غير متوقع انتشاره الطاعي لاحقاً. غريبة في الواقع ومحزنة هذه الثقة بـ«اندثار» الأعمال الكبرى وتوهم إمكان الأخذ عنها بلا حساب. وحتى لو تعلق الأمر بنصوص منذورة للاندثار النهائي، فكيف يبيع أحد لنفسه أن يحتاج منها خائفاً، بذلك الكلام الخاص الذي لا يمكن كما عبر بروسست أن يقوله عنه أحد سواه، والذي لا يمكن إلا أن يصدر عن سريرة المرء نفسه؟ ولو أنك عثرتَ يا صاح على قنينة طافية في عرض البحر، وفتحتها ووجدتَ فيها نصاً عظيماً، فهل ستهرع إلى الناس ناسبه إليك؟ كان نص النفري قد صدر في طبعة قام بها العلامة البريطاني آرثور جون آربري في الثلاثينات، وعرفها أدونيس عن طريق استاذة بولس نويما في الستينات، ونشر صفحات قليلة منها في «مواقف» (العدد المزدوج ١٨/١٧ أيلول-كانون الأول ١٩٧١). فهل عمل هنا أيضاً بالإيهام إذ نشر صفحات قليلة من عمل سمح لنفسه في الفترة نفسها (كتب «تحولات العاشق» في أواسط الستينات، وهي «مسرح» هذه الانتحالات)، نقول سمح لنفسه بانتحال صفحات أخرى منه؟

أولوية الإيقاع:

إلى هذه السرقات والانتحالات، ما كان منها معروفاً من قبل (النفري) أو غير معروف (الإصمعي وابن الأثير)، وما كان بخصوصه حدس وتوقع (سان-جون بيرس)، يطرح الوهايب في أطروحته أنفة الذكر آياتاً ومقاطع كثيرة لرامبو ونرفال وتسارا وإيلوار تهيمن حدودها الشعرية على غنائية أدونيس العشقية أو «خطراته» الكونية (فلسفة التاو) إلى الحد الذي يدفع الوهايب إلى الاستنتاج أن الجسد لدى أدونيس إن هو إلا «جسد ثقافي» تساهم في تركيبه وتكوينه وتعين خارطته مساهمات ثقافية أتية من عصور عديدة. استنتاج إيجابي ربما كان من حقنا أن نفارقه قليلاً أو كثيراً.

فصحيح، من وجهة النظر الثقافية، أن النظرة للجسد تخضع في تكوينها إلى ثقافة المرء الفردية والجماعية، وإن فيها الكثير مما هو مكتسب ومعطى. لكن أن تكون، كما في حالة أدونيس، يمثل هذه التبعية للكتب، فهذا مما يحول الجسد نفسه، لدى أدونيس، إلى جسد كُتبي وليس أكثر.

يبقى أن الوهايبّي نفسه يقرّ بأن أدونيس، مهما فعل، ومهما قام بنقل "خطابه" من مقام الوجد الإلهي إلى الوجد الإنسي، ووجه الخطاب للعاشقة ("أيتها المكتوبة...")، وقد كان موجّهاً للعبد ("أيها المكتوب...")، يفشل في «طمس» كتابة النفرّي. يفشل في هذا لسبب أساسي يتعلق بالبنية. سبب يتعلق بالإيقاع غير القابل للتدوين والإعادة الذي شكل الدرع الواقي لشعرية النفرّي. كتب الوهايبّي بهذا الصدد: "لم يستطع أدونيس، رغم الجهد الذي يبذله في توليفها (يقصد الدلالات الصوفية) توليفاً جديداً وصياغتها صياغة جديدة أن يطمس محمولها الميتافيزيقي وأن يستنفد وظيفتها الإستمولوجية" (ص ٩٦). مردّد ذلك أيضاً أنه: "إذا كان أدونيس لم يتحرر من سلطان النفرّي، فلأنه، وقد جرى لغة "المواقف والمخاطبات" وإشاراتهما ورموزها، لم يجد بداً من مجارة إيقاعها، ذلك أن الإيقاع في نصّ النفرّي يتصل بكل عنصر من عناصر الجملة ويلاصقه ملاصقة، فهو جرسه الصائت ومعناه المجرد في آن، يحلّ حيث تحلّ اللفظة وينبني حيث تنبني الجملة، ويقفل حيث تقفل الفاصلة، وليس قاعدة خارجية، يخضع لها الشكل الشعريّ كما هو الشأن في القصيد الخليليّ حيث تنعدم الصلة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأوزان. إن الإيقاع في نصّ النفرّي يتوالف والحالة ويتناسق والصورة ويتناسب و "الثيمة"، فاللغة هي التي تخلق الإيقاع وتنهض بنفسها دليلاً عليه، وليس الإيقاع هو الذي يركّب اللغة على نظم موزون، له تصميمه المجرد في ذهن الشاعر." (ص ٨٨). إلى أن يخلص الوهايبّي إلى القول: "لعلّ هذا التلاصق بين اللغة والإيقاع هو الذي يجعل من نصّ النفرّي نصّاً يتعذر توليده دون تقليده، ويتعذر مجارة لغته دون مجارة إيقاعه. فإذا حاول أحد أن يرفع منه كلمة، ليضع مكانها أخرى، كما فعل أدونيس، اضطرب المعنى ولم يضطرب النغم، وبرز الموروث في حالة تهيج ("ليتش") فكأنه نصّ عقيم بعبارة ابن رشيق، أو شجرة رائعة لا تتمتع بجنى كريم بعبارة عبد القاهر". (الصفحة نفسها).

"تهيج" الذاكرة:

طلالما ادعى أدونيس التأسيس المطلق، وقلّما أقرّ بمصادره. وطلالما زعم إحداث "قطيعة إبستمولوجية"، وطمس آثار سابقيه ومعاصريه على شعره. هي حرب مع "الذاكرة" تدخل في نطاق أكبر عوارض "الإنكار" بالمعنى التحليلي - النفسي للكلمة. الإنكار الذي يقول عن المرء أكثر مما يريد هو أن يقول عن نفسه أو أن يخفيه عنها. في حوار له مع مجلة "المستقبل" الأسبوعية (العدد ٢٨، باريس، ١٢ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٧٧، يذكره المنصف الوهايبى، ص ٣٧): يصرّح أدونيس: "في كل ما أكتبه يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة". إنه يقصد بالطبع نسيانها وعدم السماح لها بالتغلغل في كتابته، نسيانها نسياناً مطلقاً كالأبيات الألف في وصية حماد الراوية المشهورة لأبي نواس، تحفظها وتعود لتنساها. ما ينساه أدونيس ومن صدّقوا حماداً (ولا شك أن أبا نواس ليس من هؤلاء) أن الذاكرة لا تُحطّم بقرار، وأن السبيل الوحيد الممكن للنسيان هو هذا الذي يدعوه نيتشه بـ "النسيان الفعّال"، وهو أعلى أشكال التذكّر وأرقاها. تتجاوز الشيء مفيداً من عصارته الحيّة، مضيفاً له من لدنك. وحتى عندما يطيب لأدونيس أن يذكر بعض الصوى التي قادته في عمله، فهو لا يذكرها إلاّ تعميماً: هكذا يصرّح في الحوار نفسه: "تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية". أية صوفية، وأي متصوفة؟ يُذكرنا الوهايبى (ص ٦٣) بأن أدونيس قد "اغفل الإشارة إلى تأثره بالنفري في كل الحوارات الأدبية التي تحدّث فيها بإسهاب عن مصادر تجربته الشعرية". ويتساءل الناقد: أليس من اللافت أن يكتب عام ١٩٨٣ مقدمة لأعماله الشعرية الكاملة، فيشير إلى أن لكتابته أصولاً في تراث العرب، ولا يذكر سوى "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي؟ (ص ٦٤). وأليس من اللافت للنظر أن "ينتظر الثمانينات حتى يخصّه (أي النفري) بفصل في "الشعرية العربية"، لا ليتحدّث عن تأثره به، وأنما عن كتابة النفري، معرّفاً به بعبارات مأخوذة هي نفسها وكما يذكر به الوهايبى، من نصّ النفري ذاته. يقول الأخير: "أوقفني في مالا ينقال وقال لي... فيكتب أدونيس: "هنا مغامرة لقول مالا يقال"، إلخ...؟ (الصفحة نفسها) !

ينهض البعض ضدّ الأيديولوجية، غافلين على أنهم يصدرون بهذا عن أيديولوجية، هي من أكثر الأيديولوجيات امتثالية. ويحتج بعضهم على الفلسفة، جاهلين أنهم ينطقون بذلك عن... فلسفة، هي من أكثر الفلسفات رومانتيكية. ويحتج بعضهم على الشعر، ناسين أنهم ينطلقون هنا من... موقف شعري،

هو من أكثر المواقف الشعرية سذاجة. وأدونيس ينكر الذاكرة، فتخرج له، وعليه، من حيث لا يتوقع. تكشف عن تشققات "جسده" الشعري، تبعثر عناصره، وتميط اللثام عن انتحالاته مهما كان له في التخفي على مصادرها من براعة. فلا شيء يصعد أمام امتحان الزمن وجهود العقل التفكيكي (الذي يفيد منه كلا الوهايي وكاتب هذه السطور). براعة تقف لتشكك في مصداقية شاعر، بل في شاعريته. وإن هذا كله ليذكر بما يدعوه دريدا بكأبة الناقد التفكيكي، الذي مهما أوغل في التفكيك، يظل أمامه ما يستدعي التفكيك أكثر وأكثر. وهكذا، فإن ثقافة إنسان فرد، مهما يكن من سمعتها، لا تكفي لتطويق تحايلات كاتب، وانتحالاته، وطرائقه في "محو الآثار" بالمعنيين الإثنين للتعبير الأخير: محو السارق الآثار الدالة على صنيعة، ومحاولته طمس آثار الأقدمين. ولا أغنى هنا من العقلية الحوارية، تفتح في واضحة النهار وفي نور الإقرار الحق نصاً على نص، وخيالاً على خيال. أن يجافيهها أدونيس إلى هذا الحد، سواء في تعامله مع الشواهد المقدمة (وهناك منها الكثير مما سيواصل كما يبدو الانكشاف)، أو في تصوّره في كل من ينتقده عدواً متحاملاً يذهب هو ليسلط عليه جيش أتباعه ومنافقيه بدل مقارعته بالحجة تلو الحجة، ففي هذا ما يكشف عن أزمة قد تتعدى أدونيس إلى جانب كبير من الثقافة العربية التي ربما كان هو الممثل لمازقها والناطق بتناقضاتها.

إليوت، السياب وأدونيس: بين تناص وانتحال (مقارنة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة):

في مقالة بعنوان «من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي» (مجلة «الوحدة»، عدد مزدوج ٨٢/٨٣، تموز/يوليو-أب/أغسطس ١٩٩١)، يضيف الناقد العراقي عبد الواحد لؤلؤة «قطعة» أساسية ملف الانتحال إذ يتوقف، معزّزاً مقاله بالأمثلة والشواهد، عند التناص كما مارسه شاعران: إليوت والسياب، وكما لا يمارسه أدونيس. يبدأ الناقد بتعريف «التناص» (ويبدو مفضلاً عليه مفردة «التناصص» على زنة «تفاعل») بأنه «تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب، والشاعر بخاصة، طلباً لتقوية الأثر، أو توسعاً في القول بالإحالة على نصوص أخرى». هناك إذن تداخل وإحالة. وهو يقول إن النقد العربي القديم قد عرف

«هذه الطرافة الأسلوبية في شكل «التضمين» كأن يضمّن الشاعر بيتاً أو شعراً من شاعر آخر، لسبب إيجابي أو سلبي، أو أن يضمّن قولاً مأثوراً أو آية كريمة». ويؤكد الناقد على وجوب أن يكون القول المستعار أو المتضمن معروفاً. ويستند هنا إلى ما قاله القرطاجني من أن «الشاعر يحيل بالمعهود على الماثور. وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام». ويتّجه الناقد في نظرنا إلى صميم المشكل عندما يتوقّف عند سيادة المؤلف في نصّه، إذ يؤكّد أنّ الشاعر العربي لم يكن في الغالب ميّلاً للتضمين من شعر غيره لأنّ في ذلك نوعاً من الاعتراف بتفوّق الآخر، وهو ما لا يتسق مع نزوعه ليكون صاحب «إشعر» بيت قاله «أحسن شاعر». من هنا حصر الشاعر تضميناته كلياً تقريباً بآيات القرآن والأحاديث النبوية.

يجب علينا الناقد علماً بأنّ «التضمين» معروف في الشعر الغربي أيضاً منذ زمن ليس بالحديث. ففي القرن السابع عشر شاع في إنجلترا مثلاً تضمين كلام الأناجيل وأقوال السيّد المسيح ممّا لم يكن أصله يخفى على العارفين بالنصوص المقدّسة ولا على العامة. ومع القرن العشرين، تعمّدت المعرفة وتشتعبت بذورها طرق التضمين الذي صار يُدعى «تناصاً»، حتّى «صار واجباً أن ينبّه الشاعر إلى مصادره». ما من شاعر جاد أو كبير تخلف عن هذا الواجب. يسوق الناقد مثال إليوت، الذي كان برتراند رسل قد قال عنه أنّه «متحضر بإفراط... مطلع على الأدب الفرنسي برمّته». وإنّ أفضل الأمثلة على التناصّ الإليوتيّ بشكله الكامل إنّما نحن نجدها في نظر الناقد في مطوكة «الأرض اليباب». نجد هنا تضمينات من خمسة ثلاثين كتاباً، وبست لغات غير الانجليزية. تحوّل الشاعر إزاء تضميناته هذه مزدوج: يورد النصوص بلغتها الأجنبية أي بصياغتها الأصلية، تاركاً للقاريّ أمر الإحاطة بها بنفسه إذا ما رغب بذلك. هي هنا في «أصليّتها»، تصرخ بـ«غربتها» بكامل القوة. ثمّ إنّّه يشير في حواشيه وهوامشه «إلى مصدر المقتطف الذي ضمّنه في قصيدته». ويضيف الناقد أنّ «هذا هو معنى التناصّ بصورته الحديثة التي انتقلت إلى غيره من الشعراء».

يرى الناقد أنّ إليوت، بصنيعه هذا، إنّما يضرب عصافيرين بحجر واحد، أو يقوم بغرضين اثنين في آنٍ معاً: «الأوّل دفع تهمة محتملة نظرب لها

نحن العرب إذا وجدناها وهي تهمة «السرقعة». ولا يخف منها أن نسميها «سرقعة أدبية» على ما بين «السرقعة» و«الأدب» الذي من بعض معانيه «الأخلاق» من تناقض. والغرض الثاني أن الشاعر يكشف للقاري سعة اطلاع وأرضية ثقافية ليس القصد منها «استعراض العضلات» بل الإشارة برفق إلى مافات القاريء الاطلاع عليه.

هذا الصنيع الإليوتي في مجال التناص نابع كما يرى الناقد من إيمان الشاعر الذي عبر هو عنه بجلاء في دراساته النقدية، وخصوصاً «التراث والموهبة الفردية». دراسات يقول فيها إن الشاعر الفرد المطلق غير موجود، وأنه لابد أن تسري فيه تلك المعاني والأجزاء المتفردة التي «بها يؤكد الموتى من الشعراء أسلافه خلودهم بعنف». وهو عين ما يفهم مما يذكر به الناقد من قول لأبي نؤاس: «ما أرانا نقول إلا مُعاراً/ أو مُعاداً من لفظنا مكروراً»، أو عنقرة: «هل غادرَ الشاعرُ من مُتردِّم؟». يؤكد الناقد في هذا الصدد أن أمثلة الماضي هذه «هي أفضل ما فكر به وكتبه الشعراء من هوميروس إلى الوقت الحاضر، وهي التي يجب أن تبقى ماثلة في ذهن الشاعر المعاصر وهو يكتب، ولا بأس عليه بعد ذلك أن «يضمّن» هذا الماثور أو يدخله نصاً على نصّه. وإن كان ذلك ممّا لا يقع في حدود معرفة القاريء المعاصر، فما على الشاعر بأس في أن يشير إلى ذلك في هوامش وتعليقات تغني قصيدته المعاصرة في عين القاريء المعاصر.

هي، إذن، مسألة التحوّلات المنهجية، بها يثبت الشاعر نزاهته الأدبية، ويصون أبوة نصّه بالابانة عمّا يعود فيه إلى سواء. ويأدرجه بيتاً لبودليير بنصّه الفرنسي، أو مقطعاً من أوبرا لغاغرنر بالألمانية، أو من جحيم دانتي بالاطيالية، فإنّما يجد إليوت بذلك ما يدعوه لؤلؤة «وسيلة لاشخصانية» تتيح للشاعر أن يقول ما يريد متكلّناً على ماسبقه في قوله والتفكير فيه «الموتى من الشعراء أسلافه» الذين «ما غادروا من متردّم» أي لم يدعوا موضعاً أو موضوعاً لم يطرّقه. وهذه الوسيلة للحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه «المعادل الموضوعي» الذي نادى به إليوت.

يطرح الناقد مثلاً لشاعر عربي استخدم التناص الشعري على الطريقة الإليوتية. في قصائده المكتوبة بين الأعوام ١٩٥٢ و١٩٥٤، نرى

إلى السيّاب وهو يكثر من الكلام عن إليوت في الأوان الذي بيدي فيه داخل قصائده «هوساً» بالتناصّ «الذي يتخذ عنده شكل التضمين المعروف في التراث الشعريّ العربيّ». وهنا، وكما يؤكّد عليه الناقد، يذهب السيّاب في التحوّل والأمانة أبعد من سلفه الأمريكيّ-الانجليزيّ إليوت، وعن الانجليزيّة إيديث ستويل التي كان متأثراً بها أيضاً «وإن على مستوى أقلّ من ذلك». كان السيّاب يعتمد أولاً إلى «الإكثار من الهوامش والشروح والاحالات. وهو بهذا كان يسير على منوال إليوت في «الأرض اليباب». لكنّ السيّاب كان يدرك أنّ يتوجّه إلى قاريّ عربيّ تعوزه المصادر. فراح، ثانياً، يكثر «من الهوامش التي «تفسّر» وتشرح»، وهو ما لم يفعله إليوت في هوامش «الأرض اليباب» إلا نادراً». تبلغ هذه التحوّلات لدى السيّاب درجة من الاكتظاظ عالية أحياناً. يهزج الناقد مثال قصيدة «من رؤيا فوكاي». هنا «نجد الاحالات تزدهم والنصّ يلحّ على الشاعر ولم تعد الإشارة العابرة أو المحوّة تكتفيه بل راح يدخل نصّاً على نصّه ويلحقه بتفسير مسهب أحياناً...» كان السيّاب يريد أن يقول «إنّ لدينا ما يشبه ما لدى الآخرين من الأساليب الشعريّة»، وهذا العمل الواعي والصريح على التناصّ يؤكّد في نظر الناقد أنّ السيّاب بقيّ «نتاج نوعين من الثقافة الشعريّة: أحدهما عربيّ تراثيّ والآخر أجنبيّ وافد». في القصيدة المذكورة: «من رؤيا فوكاي»، يحيل السيّاب بيتيه القائلين: «أبوك رائد المحيط نام في القرار/ في مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار»، يحيلهما في الهامش إلى قول شكسبير في «العاصفة»: «في أغنية أريل، روح الهراء... لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين». ثمّ يضيف السيّاب (مزهواً)، كما يعبر الناقد، وبحقّ: «ولكن لاحظ كيف حولت «يبيعه التجار المعنى». في هامش آخر يشير السيّاب إلى اقتباسه بيتاً من لوركا، وفي هامش ثالث يقرّ بأنّه استعار سبعة أبيات من إيديث ستويل «تكاد تكون حرفيّة» بتعبيره هو، ولا يفوته، كما يذكر به الناقد، أن يبيّن لقرّاء قصيدتي هذه ما أضافه هو إلى أبيات الشاعرة الانجليزيّة.

ضمن الأمثلة التي يطرحها الناقد على التناصّ السيّابيّ، نرى إلى الشاعر في «الموس العمياء» وهو يبلغ في تقنيته شأواً بعيداً. يجمع إلى الاقتباسات من القرآن تضمينات من الألمانيّ غوته ومن التاريخ والميثولوجيا

اليونانيين (أوديب)، ومن الأغنية الشعبية العراقية ومن شعر المعري. وفي «الأسلحة والأطفال» نجد تضمينات من «رومي وجليوت» لشكسبير، ومن إيديث ستويل ثانية. لكن في جميع هذه الاستعارات وسواها، كان السياب، «على شدة إعجابه بالشاعر الإنجليزي ومن سار على دربه، لا ينسى أنه يكتب لقاري عربي». هذا الإدراك، وحاسة السياب الشعرية العميقة، جعله لا يغفل في أي من تناصاته أحد المحاور الثلاثة الأساسية لعملية التناص عنده. فهو أولاً، وكما كتب لؤلؤة، يشير إلى مصادره دائماً. وثانياً، «يطوع تلك النصوص الأجنبية إلى موضوع شعره وإلى ظروف الثقافة العربية الموروثة التي هي أساس تكوينه الشعري». وثالثاً، إلى إقراره بالآخر وبالأرضية الثقافية بكامل الأمانة، يضيف حرصه على أن يظل «محتفظاً بشخصيته الشعرية المستقلة». وهو يحقق هذا كله بالنسيج الشامل الذي يدخل فيه تضميناته، وبما يضيفه إلى هذه التضمينات من تطويرات يطرح عليها الناقد أمثلة عديدة. هكذا يثري المشهد الشكسبيري المعروف في «رومي وجليوت»، الذي تعلن فيه القبرة انبلاج الصباح لكنّ البطل يقول إنه صوت البلبل فمابرح الوقت ليلاً، يثريه، مع الإشارة إلى مصدره، بالقول: «وداع الذي لايعود». أو عندما يصوغ في لغة بالغة العربية أو السيابية معنى قصيدته إيديث ستويل في قصيدتها «أم ترثي طفلها» يصوغه على نحو: «ومن يفهم الأرض أن الصغار/ يضيّقون بالحفرة الباردة؟»

بعد عرضه التناصين الإليوتي والسيابي، يتوقف لؤلؤة عند حالة أدونيس. يطرح أمثلة على النقل الذي يمارسه أدونيس من أقوال الآخرين، كما في أخذه في «أغاني مهيار الدمشقي» النرجسية موضوعاً للشعر عن الفرنسي بول فاليري، لكن حيثما يعالجها فاليري كمأساة وإشكالية يحولها أدونيس إلى مناسبة للعجب والزهو والهيام بالصورة الشخصية أو الاسم الشخصي، وهنا تكمن في نظرنا كلّ مأساة أدونيس. كتب فاليري: «ولكن أنا، نرجس المحبوب، لستُ بالمُعجَب/ إلاّ بجوهو ذاتي وحده»، كتب أدونيس: «لاجد من أحبه هل كثير إذن أيها الموت أن أحب نفسي؟». أو إطناب أدونيس في الكلام عن الكتابة والحروف والورق وريطها كلها بعمله «يرتاد أرض الغرابة/ غابة بعد غابة» أو يسير في «مناخ الحروف الجديدة»، والذي

يراه الناقد اتياً دفبعاً واحدة من قول بيرس: «أنا حامل عبء الكتابة». ومرة أخرى، فحيثما تتقدم الكتابة لدى بيرس باعتبارها مسؤولية وعيلاً وامتحاناً، يتصورها ادونيس مبعثاً للزهو والتفاخر. غطرسة معروف منذ بدء الكتابة إنها لا يمكن أن تتم عن صدق كامل ولا عن عمق تام في العلاقة بالكتابة التي هي، أبدأ، وفاء وتهمس، توسلّ وامتنال، وتكس. كما يذكرنا الناقد بكلام بيرس على لسان ريان السفينة عن وضوح كلامه إذ يتحدث عن البحر والمياه لكن الآخرين يجدون كلامه غامضاً، وتجده هذه الفكرة عند ادونيس: «لماذا كلما أوضحتُ ازدادتُ غموضاً؟»

«بعد كل هذه المعرفة، أي غفران يُرتجى؟»، يتساءل الناقد مع إليوت. ويكتب: «إن الاعتراف أول خطوة نحو الغفران». لكن اعتراف ادونيس بالأخذ من الآخرين لا يأتي إلا مضيقاً ومزهاً: «قراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بابي نؤاس... وقراءة مالارمه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام»، إلخ... (يذكره لؤلؤة). هذا كله ليس بالكافي للتخفيف من أحكام الناقد الذي يكتب في نهاية المطاف: «وأحسب لو أن ادونيس وضع من الهوامش في شعره قدر ما وضع السيّاب مثلاً لكفى نفسه تعليقات كثيرة...»

الفصل الثاني

في الانتحال النقديّ

سرقة الخائن الخلاقة، ضدّ احتمالات الغشّاش.

جيل دولوز.

((انتحال البيريس، هايدغر، باث، ستيتية

أركون، المؤدّب، ديسبانيا/بونو...))

في نهاية الخمسينيّات وبداية الستينيّات، أمضى أدونيس مايزيد على سنة في باريس، ساعياً إلى الاقتراب من الفرنسيّة والوقوف فيها على جديد الشعر والتنظير الأدبيّ. حالّ عودته إلى بيروت، بدأ التنظير لشعر جديد. راحت أطروحات جديدة قياساً للتفكير السائد، في القصيدة وعلاقتها بالتاريخ والعلم واللغة وسواهما، تتداعى تحت يراعه. بعد سنواتٍ من ذلك، ومع تصاعد مجهود الترجمة في العالم العربيّ، وبخاصّة في بيروت والقاهرة، راح القاريّ العربيّ يجد بين يديه عدداً من المراجع الأساسيّة في جديد الفكر الغربيّ. فتكشف للمتابع بعض المراجع المباشرة أو غير المباشرة لـ«تفكير» أدونيس الجديد هذا. بعض هذه المصادر لا يذكره أدونيس البتّة. وبعضها الآخر يذكره بطرقه الإيهاميّة ذاتها، كما في دراسته في قصيدة النثر التي يشير في بدايتها ماراً إلى الناقدة الفرنسيّة سوزان برنار - Suzanne Bernard، وقد أثبت أكثر من باحثٍ لاحقاً، أنّ أدونيس لا يفعل في الواقع سوى أن يكرّر في مجمل «دراسته» بضع صفحات من كتاب هذه

الناقدة الضخم: «قصيدة النثر من بودلير حتى أيّامنا».

لكنّ الأخذ عن النقاد الآخرين ومنظري اللغة الشعرية يذهب إلى حدّ الانتحال المطلق في مواضع أخرى منها، مثلاً، دراسة لعلّها أكثر «دراسات» أدونيس انتشاراً، ألا وهي «محاولة في تعريف الشعر الحديث». نُشرت الدراسة في مجلة «شعر» (العدد ١١، السنة الثانية، ١٩٥٩)، وأدرجها أدونيس في كتابه «زمن الشعر». وهأنّ باحثاً سورياً، محمد إسماعيل دندي، يكشف على صفحات مجلة «الأسبوع الأدبي» التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق (العدد ٨٩، ٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨٧)، يكشف عن أنّ المحاور أو الأفكار الأساسية في هذه الدراسة إنّما هي مأخوذة حرفياً، بدون تغيير مفردة واحدة تقريباً، من الناقد الفرنسي ر.م. البيريس، الذي كان مبرزاً في فرنسا في الخمسينيات والستينيات، وبالذات من كتابه: «جُرد أدبيّ للقرن العشرين» (R.M. Albérès, Bilan littéraire du XXe siècle", Ed. Albain Michel", Paris, 1959) كتاب شامت الصدفة أو سوء حظّ أدونيس أن يصدر في ترجمة عربية لجورج طرابيشي، بعنوان: «الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين» (منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥). هاهي كشوف الباحث السوريّ نقدّمها في جداول مقارنة:

نصّ، ادونيس	نصّ البيريس
<p>[لاحظ كيف يقلب ادونيس نظام الفقرة]</p> <p>«إنّ الشعر الجديد، باعتباره كشفاً ورؤيا، غامض، متردّد، لا منطقيّ، ولهذا، لا بدّ له من العلوّ على الشروط الشكلية، لأنّه بحاجة إلى مزيد من السرّ والنبوة، فالشكل يمحي أمام القصد والهدف، ومع ذلك، فإنّ تحديد شعر جديد خاصّ بنا نحن في هذا العصر، لا يُبحث عنه جوهرياً في فوضى الشكل، ولا في التخلّي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية، التي هي طاقة ارتداد وكشف» («زمن الشعر»، ط٢، ص ١٤)</p> <p>«أن نرى في الكون ما تحجبه عنّا الإلفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علاقات خفية، وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كلّ، تلك هي بعض من مهمّات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازها في</p>	<p>١- تعريف الشعر الحديث وتحديد صفاته:</p> <p>«إذا كنّا نريد تعريفاً لشعر خاصّ بعصرنا، ينبغي ألاّ نبحث عنه في تقلّبات الشكل، ولا في الإختفاء التدريجيّ لضوابط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية (التي) تجعل من نفسها بحثاً عن حقيقة خفية. ولهذا كان للشعر الحديث الحقّ في أن يكون غامضاً، متردّداً، لامنطقياً، ولا يستطيع أن يستخلص أيّ فائدة من المصطلحات الشكلية، لحاجته، على العكس، إلى الحرية المطلقة، في التصوّف والتنبؤ» (ص ١٣٧ من كتاب «الإتجاهات الأدبية في القرن العشرين»، ترجمة جورج طرابيشي).</p> <p>٢- مهمّة الشعر الحديث:</p> <p>«رؤية ما يخفيه عنّا من العالم الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفيّ للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السريّة، هذه هي المهمّة والإمتياز اللذان سيأخذهما الشاعر على عاتقه» (ص ١٤٥-١٤٦، المصدر)</p>

نصّ أدونيس	نصّ البيريس
<p>بعض من مهمّات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازُه في الخروج عن التقليديّة. (ص ٩)</p> <p>«فعاداتنا الفكرية، وحاجاتنا العملية، تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع إلّا من خلالها، والشاعر لا يرضى بالمعنى الذي تضيفه العادة الإنسانية على الأشياء، مهما كان مفيداً، ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا، ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة» (ص ٩).</p>	<p>نفسه). نفسه).</p> <p>«إنّ عاداتنا الفكرية، وحاجاتنا العملية، تمنعنا من رؤية الواقع، كما هو... إنّ الشاعر هو الذي يبحث للأشياء عن معنى، هو الذي لا يكتفي بالمعنى الكبير النفع من الحياة الدارجة أصلاً الذي يسبغه الروتين الإنسانيّ على الأشياء أو البكائنات أو العالم. إنّ دوره هو أن يعطي الأشياء معنى آخر، أو على الأقل يوقظنا، ويعدّنا للدهشة...» (ص ١٦٤، المصدر نفسه).</p>
<p>«إنّ الشعر الجديد، هو بشكل ما، كشفٌ عن حياتنا المعاصرة، لذلك نحن نذكر أولئك الذين يثورون في وجه قصائد غير مفهومة، بأنّ عقلهم يثور غريزياً ضدّ خطّ مستقيم، هو في الحقيقة منحني، كما بينّ لنا أينشتاين، أو ضدّ جزئي، هو في الوقت ذاته موجة، كما بيّنت لنا الفيزياء الحديثة. كنّا في الماضي نحبّ أن تكون القصيدة وصفاً وحليّة وتأوهات، وقيادة حماسية للجملة</p>	<p>٣- غرابة الشعر والفيزياء الحديثة:</p> <p>« أمّا من يثورون على القصائد التي لا معنى لها، فلنذكرهم بأنّ عقلهم وخيالهم، يتمرّدان أيضاً، غريزياً، ضدّ فكرة خطّ مستقيم هو في الوقت نفسه منحني، أو ضدّ فكرة جزئية، هي في الوقت نفسه موجة... كانت لنا فكرة فطرية عن الخطّ المستقيم، ثمّ كشف لنا أينشتاين أنّه غير موجود. كنّا نحبّ أن تكون القصيدة وصفاً لما</p>

نصّ أدونيس	نصّ البيريس
<p>الشعرية، واليوم تفاجؤنا القصيدة بعكس ذلك، فنراها كشفاً لما لم نره، ولم نشعر به أبداً» (ص ١٩).</p>	<p>كثراً معتادين على رؤيته، وعلى الإحساس به، مع شيء من معتادين على رؤيته، وعلى الإحساس به، مع شيء من المحسّنات البديعية والطرافة: وهامي تريد أن تجعل من نفسها كشفاً لما لم نره، ولم نحسّ به قطّ» (ص ١٣٥ - ١٣٦، المصدر نفسه).</p>
<p>«من هنا كراهية المنطق الخطابى في الشعر الحديث، فهذه الكراهية خاصة من خاصياته الرئيسية. إنّ حبّ المنطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيا في إنسانية مؤقنة، لها عوامل يقينها، حتّى أنّها إذا صادفت أمامها أسراراً، أو مخاوف، سرعان ما تألفها، وتصيرها أنيسة اليقة، إلّا أنّ الإنسان الذي يحيا في عالم غير يقيني، يتجنّب المنطق، ولا يُخدع به، إنّهُ يحسب نفسه مغامراً، إزاء مصادفاتٍ خطيرة، تتطلب جرأة أكثر ممّا تتطلب احتراساً...» (ص ١٩ - ٢٠ من «زمن الشعر»).</p>	<p>٤- رفض الشعر الحديث للمنطق الخطابى:</p> <p>«إنّ هذا الإعراض عن المنطق الخطابى لا يمكن أن يثير الدهشة. إنّ حبّ المنطق يخصّ ساكن عالم متناسق، يخصّ الإنسان الذي يعيش في حضن بشرية لها يقينها، بشرية إذا ما وجدت أمامها أسراراً أو فظاعات، انسنتها بسرعة. أمّا من يعيش في عالم غير مأمون، يصعب تحديده إلّا بالمشكلات التي يطرحها، فإنّه يرتاب في المنطق، ولا يسيء استغلاله. إنّهُ يقبل بأنّ الإستغناء عنه أمام بعض الظروف، أمام خطر يتطلب شجاعة أكثر ممّا يتطلب احتراساً، لهو ضربة ينبغي أن يجازف بها» (ص ١٣٤، المصدر نفسه).</p>

هل هذه النماذج معزولة؟ إطلاقاً. هنا أيضاً، كما في انتحال الشعر، يعمل أدونيس باستراتيجيات عديدة. يأخذ مقولةً موجزةً أو فقيرةً كاملة ليتعدّاها، كما سنرى في ختام هذا الفصل، إلى مقالةٍ بكاملها؛ يدغم هنا ويقتضب هناك، يشذّب في هذا الموضع قليلاً ويرشّ على الجملة بعض محسناته البديعية في موضع آخر. والنتيجة هي للأسف مفسها دائماً تقريباً: الأطروحات التي يفني من أجلها البعض حياتهم بكاملها، وبذلك يريحونها، تتقدّم لديه كما لو كانت من بنات أفكاره، وفي هذا كله حيفٌ عظيم. وهذا السلوك هو لديه، للأسف أيضاً، من الشيوع سيّما وأنّ الرجل طالما عودنا على ركوب الموجات، في كلّ موجةٍ أو موضوعةٍ له نصيب ومزاحمة. ودائماً من دون كثير تبصّر بعمق الموجة أو عدمه، كونها منذورة للدوام أم مرحلية، منسجمة مع سابق موجاته أم متعارضة. في كتاب مكرّس لقد أدونيس والاستعادة تجرية مجلة «شعر» بين خيارات أدونيس من جهة، ويوسف الخال والشعراء الآخرين من جهة أخرى، حمل عنوان «مجلة شعر» بين سلفية التكلف ومغامرة العصر» (منشورات دار الفكر الطليق، بيروت، ١٩٨٩)، يلرح الكاتب اللبناني رياض فاخوري أسئلة حادة في هذا الاتجاه. يريك إلى الرجل الذي بدأ «ثابته ومتحوّله» بظاهراتية ضبابية وهو يتحوّل إلى ماوي، فمتحمّس لإسلام الخميني، ثمّ إلى بنيويّ مع بداية شيوع الأبحاث البنيوية. وبالفعل، صار أدونيس يتحدث عن الأدب لابعثباره سؤالاً عن «لماذا» بل عن «كيف»، إلخ... ناسياً أو مُنسياً أنّ هذه الأسئلة طالعة دفعة واحدة من جعبة رولان بارت Roland Barthes وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov النقدية. وما إن قدّم كاتب هذه السطور ترجمة متواضعة لـ «ماهي الحداثة؟» لهنري لوفيفر Henri Lefebvre (تصدر قريباً بترجمة منقّحة)، يتوقّف فيها المفكر الفرنسيّ عند أوام الحداثة الغربية وتناقضاتها، حتّى راح أدونيس، في «بيان الحداثة» وسواه، يطالب في الكلام عن «أوام» الحداثة العربية. وفي قدرة على «التكيّف» والتقليد عجيبة، رحنا في الفترة نفسها نتطلّع إلى عبارات ومقاطع لأوكتافيو بات Octavio Paz وصباح ستيتية وهي تتزاحم في مقالاته وتنظيراته، ودائماً بدون تصريح. نمثّل على بعض هذا. ففي مقالة أدونيس الأسبوعية في «النهار العربيّ

والدولي، التي كانت تصدر يومذاك في باريس (العدد ١٩٠، ٢٨ كانون الأول/ديسمبر ١٩٨٠)، تجد عبارات كاملة للشاعر المكسيكي أوكثافيو باث، آتية من الفصل التمهيديّ الحامل عنوان «القصيدة» في كتابه الشهير: «القوس والقيثارة». كتاب يعرفه أدونيس جيداً، مادام ترجم فصلاً منه في «شعر»، وفي الفترة نفسها التي كتب فيها مقالاته المذكورة كانت بين يديه ترجمة قمنا بها لفصل باث المذكور، انتهى أدونيس إلى نشرها في «مواقف» بعد عام ونصف العام (العدد ٤٤، شتاء ١٩٨٢)، ناسياً، ربّما، أنها تسرّبت في البدء عبر «كتابته»:

نصّ باث	«نصّ» أدونيس
«كلّ إبداع شعريّ هو وحدة كافية لذاتها. الجزء هو الكلّ. كلّ قصيدة فريدة هي شيء لا يقبل الاختزال ولا التكرار. (...) إنّ الأعمال الفريدة ليس تقبل التقليد.»	«سرّ الإبداع الشعريّ (والفنيّ بعامة) هو في أنّ "الشكل" الفنيّ يحوّل الجزء إلى كلّ (...) إنّ الشكل الشعريّ لشاعر ليس إلّا "شكله" الخاصّ به وحده (...) الاشتراك (...) يعني حتماً التقليد.»
«تتقاسم آثار أخرى مع القصيدة هذه الطبيعة الفريدة لا تعرف التكرار: اللوحات، التماثيل، السوناتات، الرقصات، التماثيل (...) المادّة، المقموعة أو المشوّهة في الآداة الاستعماليّة، تستعيد في العمل الفنيّ إشعاعها.»	«... إنّ "الشكل" الفنيّ يحوّل الجزء إلى كلّ، ويجعل المنتهي لا منتهياً، والمتغيّر مستمراً: القصيدة، اللوحة، المنحوتة، القطعة الموسيقية. فهذه كلّها، كموجودات، محدّدة، «منتهية»، لكنّها، كأبداع، لا تُستنفذ: حيّة أبداً، مشعّة أبداً.»

الشيء نفسه في تعامل أدونيس والنصوص النقدية للشاعر اللبناني صلاح ستيتية. ترجم له أدونيس قصيدة-ديواناً بعنوان: «الوجود الدمية» (دار الآداب، بيروت، ١٩٨٢)، صدرها بمقدمة له عن الشاعر. طبعي، عندما تقدم كاتباً أو مفكراً، أن تعرف به عبر أفكاره، شريطة أن تنوّه بذلك، وهذا ما لا يفعله أدونيس. سيّما وأنّ العبارات المتحللة لا تتحدّث عن ستيتية وإنّما عن رؤية الإسلام للفضاء يستعيرها أدونيس من ("الليلة الواحدة بعد الألف") La Unième Nuit (Ed. Stock) لستيتية دون أن يسميّه:

نص ستيتية	«نحن» أدونيس
١- «بروعة، اختار الفن العربي التجريد...» (ص ١٤٨)	١- «الحدس الإسلامي- العربي اللغة هو، جوهرية، حدس تجريد» (تقديم «الوجود الدمية»، ص ٧).
٢- «باستنطاقه، بقلق، أرمدة مخيم مهجور، يعثر [الشاعر العربي القديم] على نقاط ارتكاز شبه زائلة منها ينطلق الاستحضار الغنائي (...)» (المصدر نفسه، ص ١٠).	٢- «الأشياء المادية فوضى تشوش وزوال. رمادٌ مُبعثر. من هذا الرماد يلتقط التجريد إشارة النار» (المصدر نفسه، ص ١٠).
من الرماد إلى الشعلة يمضي المسار الشعري» (المصدر نفسه، ص ٣٥).	٣- «أعمدة هي الأبيات، متساوية الأبعاد لامركز لها، وإنّما لها اتجاه: ماتعنيه. البيت في القصيدة الجاهلية عمودٌ، والقصيدة تتابع أعمدة.» (ص ١٠).
٣- «تتقدم القصيدة كسلسلة من الأبيات المعزولة ينزع كلّ منها إلى ملء شكله الخاص على حدة» (ص ١٤٩).	٤- «أعمدة لامركز لها تتمحور حوله، متساوية الأبعاد، تتجه نحو القبلة. وتنتقل المئذنة من الأرض لكي تغلور رقّة وشقافية حتى لتكاد تختلط عموديةً بانطلاقة المنائر، تتخلّى عن بائير السماء» (ص ١٠).
٤- «بها [القبلة] يكون الفضاء مجتذياً بأسره إلى البؤرة المركزية، مكة، نقطة انطلاق جميع للوجهات، التي، بتلاقي الصلوات المحالة فجأة عموديةً بانطلاقة المنائر، تتخلّى عن بائير السماء» (ص ٧٥).	

في المقدمة نفسها نقف مصعوقين أمام عبارة للفيلسوف الألماني مارتن هايدغر Martin Heidegger يستحوذ عليها أدونيس في طريقه أيضاً. معروف أن هايدغر يكتب دراسة بكاملها (هولدرلين وجوهر الشعر) ليقرر في ختامها أن عمل الشعر يقوم على "التسمية" وأن "الشعر ليس تعبيراً بل هو تأسيس" (راجع ترجمتهما الفرنسية، وضعها هنري كوربان Henri Corbin، ضمن «مقاربة هولدرلين»، منشورات غاليمار، باريس، ١٩٧٣). وإذا بادونيس يقرر، منذ أول فقرة، وكان الشيء من "عندياته" أن صلاح سبتيتية يصدر "في شعره عن حدس يرى أن اللغة بدئية، كأنما هي قبل الأشياء، أعني أنها لا تعمل"، وإنما تسمى، ليعود ويقرر في نهاية الفقرة الأولى نفسها: "فليس الشعر تعبيراً، إنه تأسيس". هكذا، «على الماشي»، بلا إحالة ولا إشارة إلى أي مصدر.

كان، كذلك، كافياً أن يطلع أدونيس على مقالة الكاتب التونسي بالفرنسية عبد الوهاب المؤدّب عن الثقافة المغاربية، المنشورة في عدد "الازمنة الحديثة" الواسع الانتشار المخصص للمغرب الكبير، التي يقرر فيها أن التقسيم إلى شرق وغرب إنما هو تقسيم ميتافيزيقي محض، وأن كل شرق يتضمن بالضرورة غربه، وكل غرب شرقه، كان يكفي أن يطلع أدونيس على هذه المقالة حتى يُقيم على فكرتها الأساسية هذه، بلا إحالة ولا نسبة أيضاً، كامل خاتمة كتابه في "الشعرية العربية"، الذي صدر بالفرنسية عن منشورات "سندباد" وبالعربية عن "دار الآداب" ببيروت.

يكتب أدونيس في افتتاحيته لـ "مواقف" (العدد ٤٣ - خريف ١٩٨١)، مستهدفاً من يلومون «مفكراً» مثله على اهتمامه بالدين: "...ومع ذلك يقول لك بعضهم هامساً: ليس الدين إلا وهماً. لكن هذا الوهم، كما أجيب هؤلاء، هو الذي يحرك الإنسان العربي-المسلم، وهو مصدر فكره وقيمه وسلوكه، وهو إلى ذلك يقينه المطلق، ورجاؤه الكامل. ويواصل: "وسواء أنكرت المذاهب الإيديولوجية و المادية أو العقلانية، هذا الوحي - الوهم، أم لا، فهذا أمر لا قيمة له، مادام هذا الوهم" يفعل في نفوس المؤمنين به وعقولهم كأنه الحقيقة الوحيدة، الأولى والأخيرة. بعبارة ثانية، إن "بطلانه" أو "لاعلميته" أو كونه "انعكاساً" لواقع مادي، تفسيرات لا تغير من الأمر شيئاً، بل لا تجدي شيئاً خصوصاً على الصعيد العملي. الأساسي إذن هو تحليل هذا الوهم"، ودراسة وظيفته في النفس والعقل والحياة" (ص ٧). وهو إذ يكتب هذا لا يفعل

في الواقع سوى أن يستحوذ على التفريق بين الحقيقتين العلمية والإجرائية للدين، الذي يدعو محمد أركون إلى إقامته في العديد من دراساته، كما في «الدين والمجتمع بحسب الأنموذج الإسلامي» (منشورات «ميزونوف-إي-لاروز Maisonneuve et Larose، باريس، ١٩٨٤): «إنَّ مثل هذا الصمت يإزاء الدين مع كونه يتمتّع بحضور لافت بل وحتى قاصم كما في حالة إيران، ليؤكد عدم اكتراث المحدثين بالاعتقادات الشعبية، إمّا لخشيتهم من التطرّق إلى موضوع ساخن، أو لانعدام الكفاءة العلمية في نسق خاص من المعرفة...» (ص ٢٤٣).

سيكون في مقدورنا الذهاب أبعد في إيراد مثل هذه الانتحالات الجرنية لأفكار الآخرين. نكتفي بأن نقدّم للقارئ في ختام هذا الفصل انتحال أدونيس لمقاله صحفية كاملة لجيرار بزنو، أحد كتاب «النوفيل اويسرفاتور» Le Nouvel Observateur (عدد ٧-١٣، شباط-فبراير ١٩٨٦) يعرض فيها أفكار عالم الفيزياء المشهور برنارديسبانيا. جاءني بها، وبه مقالة «أدونيس منشورة في صفحته الأسبوعية في «الكفاح العربي» (العدد ٤٠٠، ١٥ آذار-مارس ١٩٨٦)، أديب مغربي أثر عدم ذكر اسمه. هالنا أولاً ما وجدناه في مقالة أدونيس من شبه بالمقالة الفرنسية. وإذا بالشبه يُعرب، بعدُ التفتيح، عن كونه تطابقاً:

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
<p>Gérard BONNOT Les incertitudes de Bernard d'Espagnat: ET SI L'ATOME N'EXISTAT PAS ?</p> <p>Il y a ceux qui ne jur- ent que par la science et prétendent tout ex- pliquer, la nature, la vie, la conscience, par des combinaisons d'atomes et de molé- cules. Il y a ceux qui se moquent de la science et se cramponnent à la foi du charbonnier. Professeur de physique théorique à l'Université de Paris-Orsay, Ber- nard d'Espagnat récuse les uns et les autres. il vient de publier un liv- re, "Une incertaine réa- lité", pour montrer que l'étude des atomes con- duit au contraire tout droit à Dieu (1).</p>	<p>جيرار بونو: «شكوك برنارد ديسبانيا: وإذا لم تكن الذرة موجودة؟»</p> <p>هناك من لا يحلفون إلا بالعلم ويزعمون تفسير كل شيء، الطبيعة والحياة والوعي بتركيبات ذرات وجزيئات. وهناك من يستخفون بالعلم ويتشبثون بإيمان الإنسان الساذج. أما برنار ديسبانيا، أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة باريس - أورسي، فيفند كلا الطرفين. وهو قد نشر مؤخراً كتاباً عنوانه : "واقع احتمالي" ليرينا أن دراسة الذرات تقود، بالعكس، إلى الله مباشرة. (1)</p> <p>لاحظوا أنه لا</p>	<p>ادونيس «الفيزياء تُعلم الشعر، [فقرات أمثلها [ادونيس]</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>Remarquez, il ne dit pas Dieu. Il s'en garde bien. "Je me méfie de ces mots trop chargés d'hsitoire et de passions que chacun entend à sa manière", explique t-il. Le Dieu de Voltaire n'est ni celui du Vicaire savoyard ni celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob." Il préfère parler de l'Etre, de la réailté qui se cache derrière les apparences. Et il ne dit pas non plus les atomes. Parce que, pour lui, les atomes n'existebt pas. Du moins pas dans le sens où nous admettons qu'une table, ou la Terre, existe.</p> <p>Paradoxe ? Sans aucun doute. Mais Bernard d'Espagnat estime qu'on n'y échappe pas, qu'il n'y a pas moyen d'interpréter autrement</p>	<p>يقول: الله. بل هو يحترس من هذا تماماً. لقد كتب: "إنني لاحترس من هذه المفردات المحملة بالتاريخ وبالأفواء بإفراط، والتي يفهمها كل على شاكلته. ليس إله فولتير هو نفسه إله راهب سافوا، ولا إله إبراهيم وإسحق ويعقوب". يفضّل ديسبانيا الكلام عن الوجود، والواقع المحتجب وراء الظواهر. كذلك فهو لا يقول: ذرّات، تلك أن الذرات ليست في نظره بالموجودة. على الأقل، ليس بالمعنى الذي نقبل بموجبه بوجود الطاولة أو الأرض.</p> <p>مفارقة؟ ليس في هذا من ريب. ولكن برنار ديسبانيا يعتبر أن من غير الممكن الإفلات منها، أي المفارقة، وأن من المتعذّر تأويل نتائج</p>	<p>[فقرات أهملها أدونيس]</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>les résultats de la physique contemporaine. Car il n'est pas de ces aimables rêveurs qui, sous prétexte de ménager la chèvre positive et le chou du spiritualisme, sont prêts à malmener les faits. Homme de science il s'est voulu, lorsque, dédaignant l'argent et les honneurs, il a choisi, à la sortie de l'Ecole polytechnique, de se consacrer à la recherche. Et homme de science il entend rester. "Si, demain, une découverte inattendue condamnait mes idées, je n'hésiterais pas. Entre mes convictions et la science, entre l'intuition et la raison, je choisirais toujours la raison."</p> <p>Il a étudié la physique à Paris auprès de Louis de Broglie, à Chicago</p>	<p>الفيزياء المعاصرة على نحو آخر. إنه ليس من أولئك الحالين اللطفاء، المتأهبين لقسر الوقائع بحجة مراعاة "مأعز" الوضعيين أو "خس" الروحانيين. لقد اختار أن يكون رجل علم، إذ يزدرى المال والتكريمات، وقرّر، لدى التخرّج في المدرسة "البوليتكنية"، أن يتفرغ للبحث. وإنه لمصمم على أن يبقى رجل علم. "لو جاء اكتشاف غير متوقع ليدحض أفكارى، فلن أتردد قطّ بين قناعاتي والعلم، بين الحسد والعقل. إنني سأختار العقل أبداً".</p> <p>درس ديسبانيا الفيزياء في باريس على لوي دوبروغلي، وفي شيكاغو على أنريكو فيرمي، وفي كوينهاغن على نيلس بوهر، وهم ثلاثة من الآباء</p>	<p>[فقرات أهمها أدونيس]</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>auprès d'Enrico Fermi, à Copenhague auprès de Niels Bohr, trois des pères fondateurs de la théorie atomique. Il a travaillé au Centre européen de Recherches nucléaires, à Genève, et aujourd'hui, à 64 ans, il dirige le Laboratoire de Physique théorique et des Particules élémentaires d'Orsay. Il est discret, affable, réservé. "Je n'exalte pas toute découverte pour elle-même, dit-il en souriant. Je n'ai pas l'attitude exclusive du pionnier. Je suis tout autant un homme de synthèse."</p> <p>Il a eu du mal et il ne s'en cache pas." Au départ, j'étais convaincu, comme la plupart des scientifiques, que la science décrit la réalité telle qu'elle est, ra-</p>	<p>المؤسسين للنظرية الذرية. واشتغل في المركز الأوروبي للأبحاث النووية في جنيف، واليوم، في سنّيه الأربع والستين، يدير مختبر الفيزياء النظرية والجزيئات الأولية في أورسي. كتوم، دمث، ومتحفظ. مبتسماً يقول: "إنني لا أعظم كل اكتشاف لذاته. ليس لديّ الموقف الحصريّ للرائد. أنا بالقدر نفسه رجل خلاصة (أو تركيبة)".</p> <p>واجهة صعوبات جمّة، لا يخفيها. كتب: "كنت في البداية مقتنعاً، شأن أغلب العلماء، بأن العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية والمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يُحصى. كانت هذه أفكاراً سائدة، وللتحرر منها كان عليّ أن أرجع</p>	<p>[فقرات أهمّها لادونيس]</p> <p>-١-</p> <p>"كنت (١)، في البدء، مقتنعاً كمثّل معظم العلماء، أن العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية والمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يمكن دحضه. وكانت هذه هي الأفكار السائدة، وقد تحصّمت عليّ، لكي اتخلص منها، أن أعود</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
<p>conte-t-il. Positivisme et matérialisme avaient à mes yeux les couleurs de l'irréfutable. C'était des idées reçues, mais, pour m'en dégager, il m'a fallu remonter jusqu'aux fondements de la physique." D'où la force singulière de son livre. Il ne cherche pas à impressionner le lecteur. Il se contente de le mettre en présence des faits, de les examiner avec lui. Pour l'obliger, peu à peu, de malentendus dissipés en objections réfutées, à envisager, avec lui, l'inconcevable, à imaginer l'impensable. Qu'est-ce qui nous pousse à croire qu'une table, par exemple, a une existence réelle, qui ne dépend pas de nous? Le fait de la retrouver chaque matin à</p>	<p>صعداً إلى أسس الفيزياء. من هنا القوة الفريدة لكتابه. لا يسعى إلى إدهاش القارئ. يكتفي بوضعه أمام الحقائق، ويتفحصها وإياه. حتى يحمله، رويداً رويداً، من إساءات فهم بددت إلى اعتراضات لحضت، يحمله على التفكير معه بما لا يمكن تصوّره وتصور ما يتعذر التفكير به.</p> <p>ما الذي يدفعنا، مثلاً، إلى الاعتقاد بأن طاولة تتمتع بوجود فعلي، مستقل عنها؟ حقيقة أننا نعثر عليها كل صباح في المكان الذي تركناها فيه الباردة. حقيقة معرفتنا بأنها هنا دائماً، حتى عندما نغيب، وأنها، إذا ما عنّ لنا أن ننهض في الليل لتتحقق من الأمر فسيمكنا ذلك.</p>	<p>إلى أسس الفيزياء. في هذه العبادة يدعو صاحب هذا الكلام القارئ إلى أن يفكر في ما لا يمكن تصوّره، وأن يتصور ما لا يمكن التفكير فيه، كما يعبر. وعلى هذا يدعو إلى أن يطرح معه هذا السؤال البسيط:</p> <p>ما الذي يجعلنا نؤمن، مثلاً، بأن هذا المقعد (٢) الذي نجلس عليه، فيما نقرأ هذه المجلة، موجوداً وجوداً واقعياً، موضوعياً، مستقلاً عنها؟ والجواب، البسيط هو أيضاً، أن إيماننا هذا نتيجة لملاحظتنا الدائمة، المتوصلة أن هذا المقعد موجود بشكل دائم متواصل، في جميع الأوقات والحالات، ليلاً نهاراً، وسواء جلسنا عليه أم لم نجلس، وسواء كنا حاضرين إلى جواره أو غائبين عنه. فهو موجود</p>

«نص» أدونيس	نص بونو بترجمتنا	نص بونو، الأصلي
في معزل عنا، وجبردا قائما بذاته.	للوهلة الأولى، يصح هذا التفكير على الجزيئات الذرية أيضاً.	l'endroit où nous l'avons laissée la veille. Le fait de savoir qu'elle est toujours là, même quand nous sommes absents, et que s'il nous prenait fantaisie de nous lever la nuit pour vérifier, nous pourrions le constater.
-٢-	فإذا ما نحن أعملنا حسابنا، فسنكون موقنين من العثور عليها حيث ننتظرها في جميع الأحوال، ومن دون استثناء. كالطاولة. سوى أن ثمة فرقاً. فلتحديد موضع شيء كالطاولة، في المكان والزمان، نستعين نحن بمعادلات الميكانيكا. الحال إن هذه المعادلات لا تنطبق على ظواهر الذرة. فلو وصف سلوك جزيء ذري، ينبغي أن نرجع إلى معادلات أخرى، يسمى مجموعها بالميكانيكا الكوانتية.	A première vue, le raisonnement vaut aussi pour les particules atomiques. Si nous faisons correctement nos calculs, nous sommes assurés de les trouver là où nous les attendons. Dans tous les cas, sans exception. Comme la table. Seulement il y a une différence, Pour déterminer la position exacte, dans l'espace et dans le temps, d'un objet comme la table, on se sert des équations de la mécanique. Or
للجزيئات الذرية التي يتكوّن منها هذا المقعد، وتتكون منها الموجودات، الوجود نفسه الذي يتصف به المقعد. لكن مع هذا الفارق: لكي نحدد الوضع الدقيق، في الزمان والمكان، الذي يشغله شيء مادي كالمقعد، نستخدم معادلات الميكانيكا. لكن هذه المعادلات لا تنطبق على الجزيئات الذرية، وهي لذلك لا تقدر أن تصفها أو تقيسها لكي تحدد وضعها. لذلك لا بد، لتحقيق هذه الغاية، من أن نستخدم معادلات أخرى يشكل مجموعها ما يسمى بالميكانيكا الكوانتية (أي الحركية - الطاقية، أو الموجية، كما يترجمها بعضهم، أحياناً). ولهذا الميكانيكا منطق خاص:	وللميكانيكا الكوانتية منطق خاص: فبموجبها، لا يحتل شيء موقعاً محدداً في الفضاء والزمن إلا في اللحظة المحددة التي	

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>ces équations ne s'appliquent pas aux phénomènes atomiques. Pour décrire le comportement d'une particule, il faut utiliser d'autres équations, dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la mécanique quantique. Et la mécanique quantique a une logique qui lui est propre. Pour elle, un objet n'occupe une position déterminée dans l'espace et dans le temps qu'au moment précis où l'on mesure cette position. Et parce qu'on la mesure. Si vous cherchez à savoir où se trouve votre particule entre deux mesures, non seulement vous êtes incapable de la retrouver mais la mécanique quantique vous oblige à dire qu'en toute rigueur elle n'est nulle</p>	<p>نقيس فيها هذا الموقع. ولأننا نقيسه. إنكم إذا ما حاولتم معرفة أين يقيم الجزيء الذي هو ضالتكم بين عمليتي قياس، فلن تكونوا عاجزين عن العثور عليه فحسب، بل إن الميكانيكا الكوانتية تجبركم، أيضاً، على التسليم بكامل الصرامة بأنه لم يعد موجوداً في أي مكان. أنه خلافاً للطاولة، ليس موجوداً كشيء فريد إلا بالقدر الذي نلاحظ فيه وجوده. ولأننا نلاحظه. إنه ليس موجوداً إلا في نظرنا. وبسبب منا.</p> <p>أترون في الأمر عجباً؟ ينبغي أن نتظامن، فهو قد بدا بالغ الغرابة حتى لبعض أكبر عقول هذا العصر. إن أنشتاين أبداً لم يقبل بنتائج الميكانيكا الكوانتية. كان مصراً</p>	<p>فالشئ المادي، بوصفه مؤلفاً من جزيئات ذرية لا تشغل وضعاً محدداً في الزمان والمكان، إلا لحظة يقاس هذا الوضع، ولأننا نقيسه. ذلك أننا إذا أردنا أن نعرف مكان الجزيء بين قياسين، فسنكون عاجزين عن العثور عليه، بل سنكون مضطرين إلى القول: هذا الجزيء "موجود"، لكن في لا مكان! والسبب هو أن الجزيء لا يوجد إلا حين نلاحظ وجوده، ولأننا نلاحظه: لا يوجد إلا لمن يلاحظه، وبسبب منه - على العكس من وجود المقعد، فهو موجود لغير من يلاحظه أيضاً، وليس، موجوداً بسبب من يلاحظه، وحده.</p> <p>-٣-</p> <p>بدت هذه النتائج غريبة، للوهلة الأولى. رفض أينشتاين، مثلاً، أن يقبلها - وكان يقول: أن</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>part. A la différence de la table, elle n'existe, en tant qu'objet singulier, qu'autant que nous constatons son existence. Et parce que nous la constatons. Elle n'existe que pour nous. Et à cause de nous.</p> <p>La chose vous paraît bizarre ? Rassurez-vous, elle a paru très bizarre à quelques-uns des plus grands esprits de ce siècle. Einstein n'a jamais accepté les conclusions de la mécanique quantique. Il tenait que les particules ont une existence aussi réelle que la table. Et si nous ne sommes pas capables de le prouver, c'est tout simplement parce que nous ignorons certaines de leurs propriétés.</p> <p>On a imaginé des ex-</p>	<p>على أن الجزيئات تتمتع بوجود هو بمثل فعلية الطاولة. وإذا كنا عاجزين عن إثبات ذلك، فببساطة لأننا نجهل بعض خصائصها.</p> <p>لقد فكّر بتجارب بالغة التعقيد وظروف شديدة اللا-احتمال للحسم بين الأطروحتين. يؤكد برنار ديسبانا، وبقوة، على أن الميكانيكا الكوانتية كانت لها حتى الآن الكلمة الأخيرة دائماً. ولكن هذه الكلمة الأخيرة ما تزال أكثر فرادة مما كان يتصور. فلا حسب ليست الجزيئات موجودة إلا في نظر عالم الفيزياء الذي يقوم بقياسها بل إنّ هذه الجزيئات، حتى في الوقت الذي تقاس فيه، لا تتصرف كأشياء فعلية تماماً. إن بعضها يؤثر على بعض. من على مسافة، وفي تزامن،</p>	<p>للجزيئات وجوداً واقعياً كوجود الشيء المادي - المقعد، أو غيره وإذا كنا عاجزين عن البرهنة على ذلك، فلأننا نجهل خواص هذه الجزيئات، أو بعضها.</p> <p>غير أن هذا العلم (الميكانيكا الكوانتية) يؤكد أن الجزيئات الذرية لا توجد إلا للفيزيائي الذي يقيسها، وأنها حين تقاس، لا تبدو أشياء ذات وجود محدد كممثل بقية الأشياء المادية. إنها جزيئات يؤثر بعضها في بعض، عن بعد، وفي تواق، دون أن نقدر على أن نميز بين البادئ، منها والتالي: كما لو أن بينها تخاطراً، أو كما لو أنها تخلصت من قيود الزمان والمكان، وعبوديتهما، أو كما لو أنها جزء من كل، وليس لها وجود مستقل - وهذا ما يسمى بـ "عدم القابلية على الانفصال".</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>périences très sophistiquées, des circonstances tout à fait impréprobables, pour tenter de départager les deux thèses. Jusqu'à présent, souligne avec force Bernard d'Espagnat, la mécanique quantique a toujours eu le dernier mot. Mais ce dernier mot est encore plus singulier qu'on ne l'avait envisagé. Non seulement les particules n'existent que pour le physicien qui les mesure, mais, même quand on les mesure, elles ne se comportent pas tout à fait comme de véritables objets. Elles interagissent les unes sur les autres. A distance et instantanément, sans qu'il soit possible de distinguer un avant et un après. Comme s'il y avait entre elles</p>	<p>من دون أن يمكن التمييز بين بادئ فيها أو تال. كما لو كان بينها تخاطر، وكما لو أنها تصررت من عبودية الزمان والمكان. أو كما لو لم يكن لها وجود مستقل، كما لو كانت تشكل جزءاً من كلّ. هذا ما يدعى بعدم القابلية على الانفصال، الذي يعتبره برنار ديسبانيا شيئاً اليوم مُثبتاً.</p> <p>الخلاصة: إن هذه الجزيئات التي دُعيت بالأولية لأنه كان يسود الاعتقاد بأنها ستسلمنا سرّ الكون، لاتتمتع بوجود فعليّ. ليس لديها سوى ظاهر وجود. أما الواقع المتخفي وراء هذه المظاهر فهو يفلت من الفضاء و الزمان. بالقول الفصيح، هو أزليّ. كـالـلّه، أو كالحقائق الرياضية.</p>	<p>-٤-</p> <p>ماذا نستنتج من ذلك؟ الجواب هو أن هذه الجزيئات العنصرية (الأولية، الأساسية)، كما تسمى من حيث أنها تنطوي، كما يُظنّ على سرّ الكون، ليس لها "وجود"، كما نقول أن للمقعد أو لغيره من الأشياء المادية وجوداً.</p> <p>يا للتناقض: ما يمكن أن يكشف عن سرّ الوجود ما ليس "موجوداً". أو ليس له من الوجود غير "المظهر" - أو له نوع خاص من الوجود لا تنطبق عليه صفات الوجود في الأشياء المادية. أهو، إذن، وجود "روحي"، أو "ميتافيزيقي"، أو "إلهي"؟</p> <p>في كل حال: هناك واقع وراء ذلك المظهر يفلت من حدود الزمان والمكان، ولهذا يمكن القول عن هذه الجزيئات أنها</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ ادونيس
<p>"transmission de pensée", comme si elle s'étaient affranchies des servitudes de l'espace et du temps. Ou comme si elles n'avaient pas d'existence indépendante. comme si elles faisaient partie d'un tout. C'est ce qu'on appelle la non-séparabilité, que Bernard d'Espagnat considère aujourd'hui comme démontrée. Conclusion : ces particules, qu'on a baptisées élémentaires parce qu'on croyait qu'elles allaient nous livrer le secret de l'Univers, n'ont pas d'existence réelle. Elles n'en ont que l'apparence. La réalité qui se cache derrière ces apparences échappe à l'espace et au temps. En bon français, elle est éter-</p>	<p>تبقى الطاولة. كيف يمكن أن توجد مدامت مكوّنة من ذرّات، والذرّات من جزيئات غير موجود فيجب ديسبانيا بأن "الطاولة ليست هي الأخرى موجودة. هي الأخرى تشكل جزءاً من عالم المظاهر. إن دماغنا يقطع الواقع إلى أشياء، يوضعها في الزمن والفضاء على النحو ذاته الذي تعزل به أدواتنا الجزيئات. الفارق الوحيد هو أننا نقدر دائماً أن نوقف أدواتنا، على حين لا نقدر أن نفلت من الصور التي يفرضها علينا دماغنا. فالأخير نتاج التطور، وهو منظم بحيث يلبي حاجات النوع البشري".</p> <p>تزعم [النزعة] العلمية اختزال الفكر إلى عمل الدماغ،</p>	<p>أبدية، خالدة وكمثل الحقائق السماوية، أو كمثل الحقائق الرياضية.</p> <p>-٥-</p> <p>لكن، كيف يمكن أن يوجد المقعد مدام مكوّناً من جزيئات أو ذرات غير "موجودة"؟</p> <p>والجواب هو أن المقعد غير موجود - أيضاً، فهو كذلك جزء من عالم الظواهر، وتفسير ذلك أن الدماغ الإنساني يجزئ الكون إلى أشياء مادية، ويضعها في الزمان والمكان، بالطريقة ذاتها التي تستخدم في ما يتعلق يفصل أو عزل الجزيئات الذرية، والفرق الوحيد هو أننا نقدر دائماً أن نفصل بين أدواتنا وهذه الجزيئات، في حين أننا لا نقدر أن نتخلص من صور الأشياء، التي يفرضها علينا دماغنا، فهو نتاج التطور، وهو</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>nelle. Comme Dieu ou comme les vérités mathématiques. Reste la table. Comment peut-elle exister, puisqu'elle est composée d'atomes, et les atomes de particules qui n'existent pas ? "La table n'existe pas non plus, répond d'Espagnat. Elle fait partie, elle aussi, du monde des apparences. Notre cerveau découpe la réalité en objets, les situe dans le temps et l'espace, de la même façon que nos instruments isolent les particules. La seule différence est que nous pouvons toujours débrancher nos instruments, tandis que nous ne pouvons échapper aux images que nous impose notre cerveau. Il est le produit de l'évolution, il est or-</p>	<p>والحياة إلى تجليات القانون الوارثي، وخصائص المادة إلى لعب الجزيئات الذرية. كتب برنار ديسبانيا: وهي، أي العلمية، محقة، بمعنى ما. إن هنا ترابطاً ليس يقبل النقاش. إلا أن الفيزياء الحديثة تعلمنا أنه ينبغي أن تنغلق السلسلة على ذاتها. ذلك أن الجزيئات ليست موجودة إلا لأننا نعتقد بذلك. هذه حلقة. يمكن أن نجتازها في الإتجاهين. ولكنها لن تسلمنا أبداً سوى مظاهر. على حين يقبع الواقع في محلٍّ آخر: أبعد".</p> <p>يمكن بالبداية أن نكتفي بالدوران وسط حلقة المظاهر من دون أن نعنى بالواقع بذاته، أو بالوجود، مادام يظل</p>	<p>منظم بطريقة دقيقة لكي يلبي حاجات النوع البشري (٣).</p> <p>[فقرة أهملها أدونيس]</p> <p>[إستئناف الانتحال:]</p> <p>-٦-</p> <p>يمكن الإنسان أن يكتفي من الوجود بظواهره، دون الإهتمام بما وراءها - بالوجود</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ ادونيس
<p>ganisé pour répondre aux besoins de l'espèce." Le scientisme prétend réduire la pensée au fonctionnement du cerveau, la vie aux manifestations du code génétique, les propriétés de la matière au jeu des particules atomiques. "En un sens il a raison, dit Bernard d'Espagnat. Il y a là un enchaînement qui est indiscutable. Mais la physique moderne nous enseigne qu'il faut refermer la chaîne sur elle-même. Car les particules n'existent que parce que nous les pensons. C'est un cercle. On peut le parcourir dans les deux sens. Mais il ne nous livrera jamais que des apparences. La réalité est ailleurs. Au delà." On peut évidemment</p>	<p>يتعذر علينا أن ننفذ إليه في جميع الأحوال. هذا هو الموقف الذي يتخذه رجال العلم بعامة، عفوياً. ولكن برنار ديسبانيا لا يقبل به. إنه مقتنع بأن معرفة الوجود ليست ممنوعة علينا تماماً. أليس العلم نفسه، وأكثر جميع العلوم تقدماً، عَنِينا الفيزياء النظرية، هو الذي يعلّمنا الفصل بين المظاهر وبين الواقع؟</p> <p>أكيد أننا أبدأ لن نقدر أن نعاين هذا الواقع مواجهةً. إنه سيظل إلى الأبد بالنسبة إلينا احتمالياً، "وشبه محتجب". ليس للعلم سيطرة إلا على ما يدور في الزمن والفضاء. الحال، إننا نعرف الآن أن ما يميز الوجود هو أنه يفيض عن الفضاء والزمن. ومع هذا، فإنّ الإنعكاس الذي يمنحنا</p>	<p>"الحقيقي"، بحجة أن الوصول إليه متعذر، وهذا ما يقوله رجال العلم. وبعضهم يسخر ممن يحاول أن يتجاوز الظواهر - أي أن يتجاوز "اللاوجود"، بشهادة العلم ذاته، إلى "الوجود".</p> <p>غير أن معرفة هذا "الوجود" ليست ممنوعة علينا، كلياً. والعلم نفسه على الأقل في جانبهِ الفيزيائي - الكوانتي، يؤكد ذلك، ربما لن نقدر أن نرى حقيقة هذا الوجود، وجهاً لوجه، فهي ستبقى احتمالية - كما لو أنها وراء حجاب، كما يقول رجال الضفة الثانية - "العلم الإلهي". وإذا كنا نعرف أن العلم محدود، ولا سيطرة له إلا على ما يجري في الزمان والمكان، فإننا نعرف أيضاً بقوة هذا العلم نفسه ويكشفوفاته ذاتها، أن الوجود الذي يكمن وراء</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بوثو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
<p>se contenter de tourner en rond dans le cercle des apparences, sans se soucier de la réalité en soi, de l'Etre, puisqu'il nous est de toute façon inaccessible. Spontanément, c'est l'attitude qu'adoptent en général les hommes de science. Mais Bernard d'Espagnat n'est pas d'accord. Il est convaincu, lui, que la connaissance de l'Etre ne nous est pas totalement interdite. N'est-ce pas la science elle-même, et la plus avancée de toutes les sciences, la physique théorique, qui nous apprend à faire le départ entre les apparences et la réalité ?</p>	<p>عنه العلم ليس قطّ بالإعتباطي، وإن يكن مشوّماً. والدليل أننا لا نقول الطبيعة ما نريد. كمثّل الأسطوانة التي تحتفظ في أحاديدها بالاثبات الميادي للموسيقى المسموعة في كونسيرت، إذا ما أردنا استعارة تشبيهه للفيلسوف الإنجليزي برتراند رسل.</p> <p>أينبغي الذهاب أبعد؟ مادام العلم يمكننا من أن نلمح شيئاً من الوجود، فلماذا ستعجز تجارب أخرى أكثر مباشرة أو صميمية عن أن تكشف لنا عن بعض الجوانب هي أيضاً؟ إن برنار ديسبانيا، الذي يتذكر أن والده كان رسّاماً، يستحضر الفن، والموسيقى، والشعر، والإحساس بالجمال، واندفاعه</p>	<p>الظواهر، والذي هو الوجود الحق، يتجاوز الزمان والمكان، وأن الإنسان اليوم مدفوع بالعلم نفسه، هذه المرة، وليس بالدين والنبوة، إلى أن يكشف عن سر هذا الوجود.</p> <p>لماذا لا نصغي إذن إلى الدعوات والنداءات التي تجيئنا من تجارب أخرى - غير العلم وغير الدين؟ تجارب أكثر مباشرة، وأكثر حميمية، وأكثر التصاقاً بنبض الحياة؟ تجربة الفن - الشعر، الموسيقى. تجربة الجمال، تجربة الحب والرغبة، تجربة التصوف؟</p> <p>-٧-</p> <p>هذه الأسئلة الوجودية التي تطرحها الخصائص التي يتصف بها "وجود" الجزئيات الذرية، بحثتها وتبحثها كتب علمية كثيرة، بشكل</p>
<p>Certes, nous ne pourrions jamais contempler cette réalité face à face. Elle restera toujours pour nous</p>		

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
<p>"incertaine" et comme "voilée". la science n'a de prise que sur ce qui se déroule dans le temps, et l'espace. Or nous savons maintenant que le propre de l'Être est justement de déborder le temps et l'espace. Néanmoins, le reflet que nous en donne la science, même s'il est déformé, n'a rien d'arbitraire. Et la preuve, on ne fait pas dire à la nature ce qu'on veut. Un peu comme le disque conserve dans ses sillons la trace matérielle de la musique entendue au concert, pour reprendre une comparaison empruntée au philosophe anglais Bertrand Russell. Faut-il aller plus loin ? Puisque la science nous permet d'entrevoir quelque</p>	<p>الرغبة. ولكنه، بقدر ما يكون صارماً في إدانته للعلموية، فهو يحترز من الإصلاح على هذه النقطة. يوضّح: "كلّ أن يكتشف مساره الشخصي".</p> <p>عارف هو كم تقدر الكلمات، في ميدان كهذا، أن تخدع. وهو يرتاب من اللاهوتيات العتيقة بقدر ارتياحه من "المعلمين الروحيين" الحديثين. ويعرب عن اندهاشه كلما زعم بعض زملائه من الفيزيائيين العثور في معادلاتهم على تعاليم روحانيات الهند و الشرق الأقصى. هو، بالعكس، مقتنع بأن العلم، مرحلة حاسمة في تاريخ الفكر وجبرنا، من الآن فصاعداً، على أن تطرح الأسئلة القديمة في مفردات جديدة جذرياً.</p>	<p>أو آخر، قليلاً أو أكثر، مداورة أو مباشرة.</p> <p>بين الكتب الأخيرة، في هذا المجال، كتاب صدر حديثاً، للعالم الفرنسي الفيزيائي برنارد ديسبانيا، بعنوان: "واقع احتمالي، العالم الكوانتي - المعرفة والديمومة"، وهو نفسه صاحب القول الذي يتصدر هذه الكلمة.</p> <p>[فقرات أهمها أدونيس، حتّى نهاية المقالة] (٤)</p>

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
<p>chose de l'Etre, pour- quoi d'autres expéri- ences, plus immédiates ou plus intimes, ne nous en révéleraient- elles pas, elles aussi, certains aspects ? Ber- nard d'Espagnat, qui se souvient que son père était peintre, évoque l'art, la musique, la poésie, le sentiment de la beauté, l'élan du dé- sir. Mais autant il est ferme dans sa dénonci- ation du scientisme, autant, sur ce point, il se garde d'insister. "C'est à chacun de dé- couvrir son itinéraire personnel", explique-t- il.</p> <p>Il sait combien les mots, en pareille matière, peuvent être trompeurs. Il se défie autant des vieilles théologies que des modernes gourous. Et il s'étonne quand cer-</p>	<p>ولكن، إذ يجبرنا على أن نطرح اليوم هذه الأسئلة القديمة التي كنّا حسبناها متخطاة، وإذا يأتي هذا على لسان رجل ينطق باسم العلم، فليس هذا بأقل مصادرات الجدة أبداً.</p> <p>(1) Bernard d'Espagnat. "Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée", Gauthier-Villars</p>	

نصّ بونو، الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
<p>tains de ses collègues physiciens prétendent retrouver dans leurs équations les leçons des mystiques in- diennes ou extrême- orientales. Il est con- vaincu, au contraire, que la science, avec son rationalisme in- transigeant, marque une étape décisive de l'histoire de la pensée et nous oblige à poser désormais les vieux problèmes en termes radicalement neufs. Mais aussi qu'elle nous oblige, aujourd'hui, à les poser, ces vieux problèmes qu'on croy- ait dépassés. Et dans la bouche d'un homme qui parle au nom de la science, ce n'est pas la moindre nouveauté.</p> <p>(1) Bernard d'Espagne "Une incertaine réalité. Le monde quantique, la con- naissance et la durée", Gauthier-Villars.</p>		

هوامش:

١- على غرار بونو، يبدأ أدونيس بالاستشهاد بديسبانيا، دون أن يشير إلى

بونو.

٢- هذا هو «التجويل» الوحيد الذي يُجرى أدونيس على المقالة إذ يكتب

«مقعد» بدل «طاولة».

٣- يتعدى أدونيس هنا انتحال صاحب المقالة بونو إلى انتحال الفيلسوف

موضوع المقالة، ديسبانيا، نفسه، ينوب في «كلامه» قبساً منه ذكرها بونو.

٤- يلاحظ القاريء الذي يراجع صورة صفحة أدونيس المزبوجة في «الكناح

العربي» - تجدها في آخر هذا الكتاب - أنه، بعد انتحال بونو، يضيف، لإملاء

الصفحة بلا شك، كلمة بعنوان «أوربا وهويتها». يشير فيها إلى أبحاث الإنجليزي

بيتر سلوتر ديجك والالمانى ميخائيل توتنسين، ويلخص نتائجها بالقول إن «أوربا

تتأرجح بين الهوية القديمة التي انتهت، ووعي الذات الجديد، الذي لم يكتمل

بعد». ثم، بعد هذا الانتحال كله في مقالة، وتلخيص الآخرين في أخرى، ترقى إلى

أدونيس وهو يكتب في خواطر «شعرية» منشورة في عمودٍ مُقابلٍ أنه : «وحده من

يعتزج بالافق/يقدر أن يفتح طريقاً». بلا تعليق!

الفصل الثالث

محاكاة الشكل الشعري (أوجين غيلفيك)

«سكنُ منزلي الخاص .
وما قلّدتُ أحداً في شيءٍ قطَّ
وانني لأضحكُ من كلِّ معلّم
لم يعرف الضحك من نفسه».

نيتشه،

("عبارة مخطوطة على بابي")

("المعرفة الفريجة")

قلنا في عنوان هذا الفصل: «محاكاة الشكل الشعري»، وكان في مقدورنا الكلام عن «انتحاله»، لأننا نعتقد بأن «الشكل» ينتحل هو أيضاً، وعندما يكون شكلٌ لصيقاً بخصوصية صاحبه إلى هذه الدرجة، فلا يمكن أخذه منه أو عنه من دون عنت. وفي الواقع، فما يزال مفهوم عميق ومحدد لـ "حقوق الكاتب"، بمعنى حقّه في ملكية جميع عناصر فنّه، لا أفكاره فحسب، ينتظر صياغته. عناصر تشمل طرائق الكاتب في تدوير عبارته وإيقاع شكله، وفرض نفسه الخاص على الكلمات، مادام النظام الذي يمنحه الكاتب لعلمه لا يرتبط فحسب بنفسه، نفس جسده، بل هو الذي يشكل نفسه الأول، نفسه الحق. ومادام كل كاتب يتميز بحسب دولوز، بفرض "لعمّة" معينة، «ترنيمة» ما على لغته، التي يصبح فيها كاتباً بقدر ما يتعامل معها، بحسب مقولة

ليروست يستعيدها دولوز، كـ "ضرب من لغة أجنبية".

إن أدونيس، الذي مارس، كما رأينا، انتحال الشعر (النفري، البسطامي، بيرس، الإصمعي، إلخ...)، وانتحال الأفكار (هايدغر، البيرس، باث وستيتيه، إلخ...) بل وحتى الصحافة الفكرية (جيرار بونو قارئاً لبيرنار ديسبانيا) لم يفقه أن يقيم علاقة انتحالية مع أشكال شعراء آخرين. لابد أن يكون القارئ، لاحظ في الفصول السابقة عدم توفر أدونيس على حصانة كاملة أمام لغات الآخرين الشعرية وإيقاعاتهم. ما إن قرأ بودلير أو ترجمه، حتى راح يتحدث عن «الأحلام الحجرية»، أو بيرس حتى راح يصف «الأمطار العظيمة الفاسلة لروح الأحياء»، و«البناء فوق الهاوية»، إلخ... وما إن قرأ بونفوا حتى راح يضع مثله عناوين من أمثال: «حلم»، «شجرة»، إلخ... وفي النقد هو تارة المكرر للغة بارت، وطوراً للغة هايدغر، مرة للغة لوفيفر وأخرى لباث أو لستيتيه...

للتدليل على هذا العمل في الاستحواذ على شكل الآخر، سنتوقف عند تعامل أدونيس مع نص الشاعر الفرنسي أوجين غيلفيك Eugène Gillevic. علاقة، إذا استكثر عليها القارئ، صفة الانتحال (وهي في نظرنا علاقة انتحالية بالمعنى التام للكلمة)، فهو لن يتراجع عن إدراجها في باب المحاكاة والنسج على منوال الآخرين، وهذا بحد ذاته مثلبة لكل شاعر. هي مسألة استحواذ على الإيقاع الخفي، نبر القصيدة، وموازنة معينة بين الذهن والمخيلة، يتطلب الإمساك بها رهافة خاصة في الإنصات الشعري.

نشير، تمهيداً، ومارين، إلى أن أدونيس عرف غيلفيك شخصياً. استمد منه العون لدى أول دخوله لساحة "الشعرية" الباريسية. ويتذكر القارئ قصيدة غيلفيك الإهدائية التي يقدم بها الترجمة الفرنسية لـ "أغاني مهيار الدمشقي": «يا أدونيس/ لو كنت الله/ لأجلسك إلى يميني/ ومنحك سلطاناً/ ورحت إليك أطلع/ وأنت تخلق/ وتُدبر». قصيدة لا تخلو من أبوية واضحة، أبوية شاعر فرنسي معروف يقدم إلى ساحته الثقافية شاعراً من لغة أخرى. بمقابل هذا التقديم، تم بالطبع رد الفضل بالصورة المعروفة التي لن نعلق عليها: ترجمات مجتزأة من شعر غيلفيك، حوارات، دعوات إلى العالم العربي، إلخ... ربما كان هذا كله طيباً ومستحقاً. لكن ربما لم يكن غيلفيك ولا الكثير من القراء عارفين تماماً ب«تحية الإجلال» الأخرى شبه

المخفية- التي شاء أدونيس أن يوجهها، على شاكلته الخاصة، لمضيفه الفرنسي: الاستحواذ (المُخفق، مرّة أخرى، فنياً) على شكله الشعري، و"تبني" وجازته الشخصية ونوع من المفارقة خاص به.

لنقل أولاً بضع كلمات في غيلفيك. فحتى إذا كان غيلفيك صريح، بتواضع، لـ "الكرمل" (العدد ٨، ١٩٨٤)، بأنه ليس صاحب عمل كبير، فهو يظل صاحب عمل متميز. أولاً بوجازة معينة، ونوع من "الموضوعانية" والانحياز للشئ، أبان جاك بوريل Jacques Borel بصورة ممتازة (في مقدّمته لـ "أرض ماء" Terraqué، منشورات غاليمار، ١٩٦٨) عن كونه يصدر، بسبب من عوامل تحليلية-نفسية ليست غريبة على طفولة الشاعر "وهائه" الأول، نقول يصدر عن كره للصميمية والدواخل الرحمية. وإلى هذا، فهناك عمل للسخرية، ونوع من المفارقة لا تسعى، كما سيتوهم أدونيس، إلى صياغة حكمة، وإنما إلى إبطال عمل العقل، والكشف عن "ناموس" آخر يعمل "وراء". من هذه المفارقة، تنبثق الشرارة الشعرية. شعر هو، أخيراً، المضادّ التام (وهذا مايجد أنموذجه الأمثل لدى معاصر لغيلفيك، هو: بونج Ponge) لشعر الجوانية الرومانتيكيّ والانتشال الشعوريّ والدفق النفسيّ غير المتحكم به. أي، في النهاية، ضدّ ما يمكن دعوته بالغنائية الأدونيسية.

كتب غيلفيك (والمقتطفات التالية مجتزأة من المجموعة السابق ذكرها: "أرض ماء"، ومن «عن المجال» Du domaine، منشورات غاليمار، ١٩٧٧) عن المسكونية الدائمة، لكل شيء، بالموت، وعن كونه الوجه الآخر للحياة:

"كانت الخزانة من السنديان

إنها ليست مفتوحة

ربما سقط منها موتى

ربما سقط منها خبز

موتى كثير

خبز كثير."

وعن سرية ضرورية في التواصل والأشياء، كتب:

"إذا ما أبصرت ذات يوم

حجراً ييسم لك

أفستشيع ذلك؟"

وعن الصخب العامل تحت الصمت، وفيه، وكون الأشياء حبلً
بنقيضها دائماً:

"أيتها الجدران بلا أبواق - أي صراخ
في الحجرة تطلقين،
- أي سكون، وأي رعب؟"

وعن اكتشاف للمخيف يأتي بتطامن ومعرفة:
"عندما سيكون أبصرَ عن قرب، المسوخَ جميعاً
ورأى أنهم مجبولون من الأرومة ذاتها،
فسيقدر أن يجلس بهدوء في حُجرة مضاءة
وبالفضاء يُحدّق."

وعن التعب المُحدّق بكل شيء:

"تعب الحائط
من الشمس، ومن اللبلاب".
وعن الوعي الشقيّ لكل بُنوة:
"كان صعباً
تناولُ الطعام جلوساً قُربَ الأب".
وعن العدالة:

"ستأتي اللحظة
الأكثر علوّاً من كلّ انتقام".

وفي تحية العمل:

"أولئك الذين يشتغلون الأرض
لهم أيادٍ أكثر شمسية".
ومستنطقاً أشياء الطبيعة، كتبَ في الريح:

"دائماً
تجد الريح ماتعيد قوله
لنفسها
خصوصاً".

وفي الحقل والمعاناة الممكنة لكل شيء:

"أن نعرف

إذا كان الحقل

ينزف خلصة

أحياناً".

وفي الأصل:

"الماء الذي تشرب

عرف البحر"

وعن سلامة للثنية الأساسية:

"إجمالاً، أنت والنبع

بريثان".

إذا كنا ترجمنا هذه القطع فلكي نري طريقة الشاعر في استدخال الأشياء في عالمه الشعري بدون أن يسقط عليها عمل داخل إنساني. وشاكلته في سوق مفارقات وحقائق أليمة تارة، مفرحة طوراً، من دون أن يسقط في فخاخ الحكمة.

في مجموعته الشعرية الأخيرة، الصادرة عن "دار الآداب" في بيروت عام ١٩٨٨، تحت عنوان "احتفاء بالأشياء الغامضة الراضحة"، يتبنى أدونيس التقنية الغيلفيكية، فما الذي ينتج؟ يُعيد (وهذا ما انتبه إليه جميع من قرأوا المجموعة بعد ترجمتها إلى الفرنسية من الأدباء الفرنسيين، فهتفوا: «بضاعتنا ردت إلينا»)، نقول يُعيد على هيئة وجازات مقسورة حتى تتوأم مع شكل غيلفيك، جميع هواجسه القديمة، وألياته "الشعرية". وفي أولها أربع: مركزية الأنا المجردة من كل مسافة نقدية أو ساخرة؛ التأمل الساذج للطبيعة؛ التشبيه بالحكمة؛ واتخاذ الكتابة نفسها موضوعاً للكتابة (على نحو "ورق سائح يتقدم... في مهيار..."). قبل أن نصوغ سؤالاً، سنطرح أمثلة:

في الباب الأول، باب "الأنا المتمركزة التي تتخذ أحياناً صيغة الشخص الثالث، كتب (وللقاريء نترك الحكم على "عمق" ما يأتي):

"يسافر -

يخرج من خطواته

ويدخل في أحلامه".

وكتب في "توهمات":

"لا يتكلم، بل يتوهج
بخيلٍ بالالفاظ
كريمٍ بالشرر".

وكتب : مستعيداً، برداءة، "على قلقٍ كان الريح تحتي...":

"لاتقدر الريح نفسها
أن تقدم له عكازاً يتوكأ عليه".

وكتب في جدل الذاكرة والنسيان:

"ترك رأسه يعموم في لجج النسيان
فوصل إلى شاطئ الذاكرة".

وكتب في "ضوئيتها":

"بين ذراعيه شمس تموت
يرفض أن يكفنها الليل".

وكتب في البحث الدائم عن "آخر":

"ما يبحث عنه
هو دائماً شيء آخر
غير الذي يجده، -
هكذا سيتعذر عليه أن يجد ما يريد".

وكتب أخيراً في عاموديته:

"لا وقت لديه
لكي يدخل في الوقت
إلا عمودياً".

وفي الباب الثاني، باب القراءة السانجة للطبيعة أو لأشياء الطبيعة
كمجازات عن ظواهر نفسية-داخلية (الرغبة، الكتابة والزمن، إلخ...)، كتب في

عري الريح:
"عارية"
تتنزه الريح".

وكتب في تلاحم الريح والجسد:

"للغبار جسد
لا يرقص إلا مع الريح".

وكتب في البحر:

"لا يعرف البحر
أن يرقص أو ينام
إلا عارياً".

وكتب في البحر بما هو "كاتب":

"لا وقت للبحر
لكي يتحدث مع الرمل:
مأخوذة دائماً بتأليف الموج".

وكتب في السماء وقد خرجت من يد خياطٍ عادل:

"السماء قبعة
تتسع لجميع الرؤوس".

وكتب في الضوء والظلمة (لاحظ الحضور الثقيل للقافية في "شعر"
نثري ١):

"لا يقدر الضوء أن ينام
إلا إذا ليس قميص الظلام".

وفي الباب الثالث، باب التشبيه بالحكمة، كتب في الزائل والأبدي:

"الزائل هو ما تفاجئه
والأبدي هو ما يفاجئك".

وفي مقاربة الموت كتب:

"المخلوقات كلها تجيء إلى الموت
ماعدًا الإنسان، -

الموت هو الذي يجيء إليه".

وكتب في المسافات:

"الضوء الأكثر بعداً
أقرب إلينا من الظلام الأكثر قريباً، -

المسافة غالباً، خرافة".

وكتب في الطفولة والهرم:

"الطفل يلعب مع الحياة
والشيخ يتوكأ عليها".

وفي الصعود كتب:

"وجودنا منحدر
وحياتنا لكي نصعده".

وأخيراً، ففي الباب الرابع، باب العالم كاستعارة للكتابة والكتابة
كاستعارة للعالم (ورأيت نماذج من هذا في ما سبق) كتب:

"الغيم كتاب
يكتبه الماء لقاري واحد: الأرض".

وكتب:

"الزبد كتابة الموج
والشواطئ الورق".

وكتب:

"النجوم أبدية
تكتب الفضاء".

وكتب:

"لو كان واقعنا شخصاً
لرفض أن يترأى في الكلمات
التي نقولها عنه".

وكتب:

"النبع محبرة - مائه الحبر".

وكتب متسائلاً:

"الكلمات هي الأمس
أما القصيدة التي تتألف منها

فهى الغد -
أهذه كيمياء الشعراء؟

وكتب:

"الرجل للمرأة كتاب
لا تقدر أن تقرأه إلا بجسدها كله".

إذا كانت محاكاة شعرية غيلفيك واضحة هنا لمن هو قادر على
الإمساك بالخيط الناظم للكلمات وطبيعة الوعي الذي يحركها، فإن ما
تتمخض عنه يظل بعيداً مع ذلك عن الشعر. ثمة هنا أكثر من خلل يطلع
الكلمات بسكونية باردة، فما مصادر الخلل هذه؟

- أولاً غياب الإيقاع والإضمار الشعري، فالجملة مبنية بناءً تقريرياً،
وبنيتها هي مما يدعى بالبنية الفكرية.

- كان يمكن قبول ذلك لو أن شيئاً من العمل على الصور جاء ليسعف
هذا "النشاف" الذي قد تعدّه مقصوداً. لكن لا "صورة" هنا تتعدى مجال
"التشبيه"، وهو في الغالب "تشبيه غير بليغ".

- إن غياب الدعابة وإضمحلال العاطفة يحرمان هذه "الكتابة" من
أكبر رافدين لكل كتابة، حديثة كانت أم لم تكن. ثمة هنا رصانة جبهة
ليست ناجمة عن وعي تراجيدي (فالوعي التراجيدي فرح أبداً) بقدرما عن
تشنج فكر شعري يقسر نفسه بوضوح.

- يتجلى هذا الغياب للوعي السخروي، أو اللاعب، وللوعي التراجيدي
بعامة، في كون "المفارقة" في اللغة الأدونيسية (كما نشير إليه في نقد شعر
أدونيس - أنظر الفصل الأخير أدناه) لا تكون دائماً إلا مفارقة من الدرجة
الأولى. أي فقيرة لفرط مباشرة وانعدام عمق. فما أكثر مباشرة وبديهية
(نعود إلى الأمثلة المطروحة)، من أن يصل العائم في لجج النسيان إلى شاطئ
الذاكرة؛ ومن أن يكون ما يبحث عنه شيئاً آخر دائماً؛ ومن أن يجد في دخول
الوقت عمودياً صورة مثلى للإختراق؛ وما أكثر بديهية ومباشرة من أن
يتحدث عن عربي الريح؛ وكون الجسد يرفض الرقص إلا معها؛ وأن يكون
البحر مأخوذاً في تأليف الموج؛ وأن تبدولنا السماء كمثل قبعة للجميع (ما
أبلغه تشبيهها!)؛ ولا ينام الضوء إلا إذا التحف بضده، إلخ... إنه دائماً
منطق الثنائية الأدونيسية، والثنائية كما هو معروف، ضيق واختزال. كذلك،

فما الحكمة، وما عمق الحكمة، في أن يكون الموت هو الذي يسعى إلى الإنسان (ما أجمل معكوس هذا، كما يطرحه هايدغر الذي يقرر أن الإنسان إنسانٌ بما هو إلى الموت صائراً؟) وأين الحكمة في أن يكون ضوءٌ بعيد أقرب إلينا من ظلام قريب، وأن تكون علاقة الطفل بالحياة لعباً، وعلاقة الشيخ بها اتكاءً، وأن تكون الحياة صعوداً للمنحدر الذي هو وجودنا؟ ما الجديد أخيراً في هذه "الكتابوية" المعممة للكون، يكون فيها الغيم كتاباً، والنجوم مؤلفة للفضاء، والنبع محبرة من ماء، والرجل كتاباً للمرأة، والشواطيء ورقاً للزبد الذي هو كتابة للأمواج؟

ما الذي بقي هنا، أخيراً، من شعرية غيلفيك، سوى الهيكل الفارغ والإدعاء السقيم لنسخة عن أصل كانت له على الأقل حكمة التوجه إلى ذاته بدعابة تجد غالباً هدفها في الذات نفسها بالذات؟ هذا الفراغ كله يبرر ولا شك صرخة أدونيس اليائسة، شبه الطفلية التي يطلقها في آخر مقطوعة من المجموعة، تماماً، "هكذا"، بلا تأثّر، وبلا أدعاء بالعمق، وخصوصاً قبلًا... شعر:

"خذني يا حبّ"

واطبق عليّ.

القسم الثالث

أدونيس مترجماً لبونفوا

" قُلْ لي كيف تفكّرُ بالترجمة أَقُلْ لك مَنْ أنتَ".

هايدغر

"... مترجِّمٌ، لأنّه شاعر".

ميشيل نُغمي.

ليس من حاجة لاستعادة النظريات والأحكام التي ترفع الترجمة، عندما يُضطلع بها بجدية، إلى مصاف أكثر الممارسات مسؤوليةً وخطورة، والترجمة الشعرية، خصوصاً، إلى مراسٍ إبداعيةٍ، وواحدٍ من أكثر أعمال المخيلة أساسية. من ترجمة القديس جيروم اللاتينية للكتاب المقدس حتى ترجمة بنيامين لبودليير، مروراً بترجمات غوته لشعراء الشرق، ونرفال لغوته نفسه، وهولدرلين لسوفوكليس، وبودليير ومالارمه لأدغارالان بو، وتسيلاي لماندلشتام والشعراء الفرنسيين، ومآقله هؤلاء وسواهم في الترجمة، من هذا كله ترتسم اليوم معيارية (حتى لا نقول نظرية) كاملة للترجمة، ترى فيها ما لا يراه جدل أصبح عتيقاً ومؤكداً للعمق يتمحور حول ثنائيات الوفاء والخيانة، الجمال والقبح، إمكان ترجمة الشعر أو استحالة. من بين جميع هذه النظريات للترجمة، والتحديات (ونحن إليها عائدون، كما نضع أطروحة في «شعرية الترجمة» نحن بصدد الفروغ منها) سنتمسك بهذا التعريف المستوحى من هولدرلين، أبرزه أنطوان بيرمان مؤخراً في كتاب هامٍ عنوانه: «اختبار الغريب، الثقافة والترجمة في ألمانيا الرومنطيقية» (Antoine Berman, "L'Epreuve de l'Etranger, Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique", Ed. Gallimard, Paris, 1984) يرى بيرمان في الترجمة «اختباراً للغريب» بمعنَيي التعبير الإثنين: أن نعيش اختبار ضيافتنا للأجنبي، فنحسن معاشرته وإيواءه، وأن نتعرض نحن أنفسنا لاختباره، فنُدَّعه يمارس علينا ما يمكن أن يمارسه من تحويل أو يوحي به من تعديلات أساسية.

هذا الاعتبار للترجمة، الذي سنعود في خاتمة هذا القسم لنفصل فيه أكثر، هو ما سيقودنا في قراءتنا هذه لأدونيس مترجماً لبونفوا. صحيح أننا سنلاحظ علاقته باللغة الفرنسية، لكن، قبل ذلك، أو بالتزامن معه، علاقته بنص بونفوا، أي بشعريته، وبالشعرية التي سخَّرها للعمل لإنجاز هذه الترجمة. هكذا تكون الترجمة، هذا الاختبار للغريب كاشفاً عن الشعرية أيضاً.

بدءاً بشكسبير...

إن الانموذج الأول الذي يكفي إيرادُه للتدليل على التضارب الذي يحقّق بترجمتها أدونيس لأعمال بونفوا (إيف بونفوا، "الآثار الشعرية الكاملة"، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٦)، وتواتر السهو أو الاستسهال وانعدام القراءة الشمولية، هو ترجمة لقبستين من شكسبير يورد بونفوا إحداها فاتحةً لـ "حجر مكتوب" والثانية فاتحةً لـ "في خديعة العتبة". كان جان ستاروينسكي، الناقد المعروف الذي وضع مقدمة تحليلية للأعمال قام أدونيس بترجمتها أيضاً مفتتحاً بها المجلد مثلما هو معمول به في الطبعة الفرنسية، قد أورد بدوره القبستين، معلقاً على أهميتهما في مقارنة بونفوا. فهما "لا تتضمنان وحسب اختيار منطلق في التراث الشعري الغربي الكبير، وإنما هما كذلك صوت الماضي الذي يعلن عن رهانات الحاضر ويدلّ عليها..." (ص ٥ من الترجمة العربية). كان يفترض بهذه الوقفة من لدن ستاروينسكي مقدّم الأعمال المترجمة أمام القبستين، أن تنبّه المترجم إلى أهميتهما المفصلية في عمل شاعر لا يقتبس جمل الآخرين كيفما اتفق، بل يتوخى من خلال هاتين المقولتين -رسنوردهما بعد وهلة - منفذاً إلى "عالم معلق في التناوب الذي يقابل بين مخلص (الأدق: مفتدى) ومهدم. مايموت ومايولد. "يضيف الناقد: "يشير العمل الشعري في هذا، إلى هاجسه الأصلي، إلى مكان انبجاسه الذي هو لحظة الخطر، حيث يتأرجح كل شيء بين الحياة والموت..." ويرينا الناقد كيف أن جملتين لهيغل وهولدرلين تفتتحان مجموعتين سابقتين لبونفوا، تعملان فيهما العمل نفسه.

هذا هو النصّ الأصليّ للقبسة الأولى من شكسبير، التي تفتتح "حجر مكتوب" لبونفوا، وهي مجتزأة من الفصل الأخير من "حكاية الشتاء" (ص ١٨٣ من الطبعة الأصلية للأعمال الكاملة لبونفوا (Yves Bonnefoy, Poèmes, Gallimard, Col. Poésie, Paris, 1982) :

"Thou mettest with things dying ;
I with things new born."

وهذه هي ترجمتها كما ترد في مقدمة من ستاروينسكي (ص ٧، الآثار الكاملة):

"Tu as rencontré ce qui meurt
et moi ce qui vient de naître"

("أنتَ التقيتَ بمايموت/وأنا بماولدَ تَوّاً").

أما القبسة الثانية، المجتزأة من مسرحية شكسبير ذاته (الفصل الثالث، المشهد الثالث) فهامي في نصّها الأصلي:

"They look'd as they had heard of a world
ranson'd or one destroyed"

وهامي في ترجمتها الواردة في مقدمة ستاروبنسكي (ص ٧، الآثار):

"On eût dit qu'ils venaient d'apprendre la nouvelle d'un
monde rédimé ou d'un monde mort".

واضح أن الفعل "dying" في القبسة الأولى هو فعل استمرار، يشير إلى ما هو بصدد الموت، ما يحتضر، ما يموت. أما "new born" فإلى ما هو حديث الولادة (من هنا الترجمة الفرنسية: ce qui vient de "naître"). الفعل مطروح هنا في حرارته، والخطر في وشوكه القوي. تفتح ترجمة أدونيس في مستهل "حجر مكتوب" (ص ١٦٧، ترجمة): فتقرأ:

"أنت تلتقي بالاشياء الميتة/ وأنا التقي بالاشياء الوليدة".

لقد أحال، أولاً، الفعل الماضي إلى الحاضر. وأضاف ثانياً "الاشياء"، بدل أن يكون كالنص الأصلي، أكثر وجازة. وكرر، ثالثاً، فعل "التقي"، من حيث كان في مقدوره أن يتفاداه، كما في الأصل، فيقول: "وأنا بالاشياء الوليدة". وجمد عبر الصفة، سياق الاستمرار، في "مايموت"، والحادثة الزمنية في "ما ولد لتوه". كل هذه "الانجرافات" في بيتين اثنين. ولا تتوقف المسألة عند هذا الحد. فما أنت تعود إلى المقدمة فما تجد؟ ترجمة مختلفة للقبسة ذاتها تماماً. تجد هذه المرة (ص ٥، الترجمة): "أنت التقيت بما يموت، وأنا التقيت بما يولد". هنا قارب أدونيس قصد الشاعر وإن ليس كلياً. فلماذا اختلفت الصيغة بين ترجمة المقدمة وترجمة القصائد؟ هل منعتة العجلة من توظيف شامل للكتاب كله؟ لنتأمل ترجمة القبسة الثانية لعلّ حظها من الدقة أوفر.

يترجم أدونيس هذه القبسة في مفتتح "خديعة العتبة" (ص ٢٣٣، الترجمة) إلى: "بدا أنهم سمعوا / خبر عالم مخلص أو عالم مهدم". ويورد الترجمة نفسها عند ورود القبسة في مقدمة ستاروبنسكي. غير أن مقولة شكسبير تستعاد من قبل بونفوا في ثنايا قصيدة: "الغيوم" على النحو التالي (ص ٢٠١، الأعمال):

"Ils semblent , dit encore
Un témoin, meditant , et qui s'éloigne

Entendre la nouvelle D'un monde rédimé ou d'un monde mort"

ويترجم أدونيس هذه المرة (ص ٢٨٩، الترجمة) إلى:

"يبدون، يقول أيضاً
شاهد، يتأمل ويتعد
أنهم يسمعون خبر
عالم، مفتدى أو عالم ميت"

لاشك أن "مفتدى" هي المقابل الصحيح لـ "ronsom'd" (rédimé) بالفرنسية)، و"الإفتداء" ليس التخليص. مرة أخرى يفرض نفسه الفارق بين ترجمة قيسة في المقدمة وبينها في الأعمال. بل أكثر من هذا بينها إذ ترد مرة أولى في الأعمال وبينها إذ ترد فيها مرة ثانية. فما مبرر هذا التضارب؟ وما حكمته؟

لطائف اللغة أخطر ما فيها

يكشف الشعر عن حدته في التفاصيل البسيطة. إن حروفاً وظروفاً، وصفات، تمنحه دقة وفروقاً وظلالاً، وإلى هذه العناصر "الهيئة" من حيث مكانها في الجملة، لكن البالغة الخطورة من حيث وظيفتها الشعرية، ينبغي أن يتجه انتباه المترجم. وهذا ما لا يقوم به أدونيس. إذ غالباً ما يعرب عن عدم انتباه فعلي للعب مثل هذه العناصر.

في ص ٦٥ (٦٧ من الأصل) يترجم: "ولاتزال سكرى بموتها" مقابل: "Et ivre encore étant morte" بدل: "وماتزال سكرى وهي الميتة"، فالسكر هنا ليس بالموت، بل هو متجل ممّا وراءه. هذا كلّ مما يعرب عن مفارقة طمسها المترجم. وفي ص ٧٥ (٧٩ الأصل) تقرأ: "أي صوت غريب أو إلهي/ رضي أن يسكن في صمتي؟" مقابل

"Quelle divine ou qu'elle étrange voix
Eût consenti d'habiter mon silence ?"

والحال إن الشاعر كان يقصد: "أي صوت غريب أو إلهي/ كان سيرضى بأن يسكن في صمتي؟". الفرق بين فعل واقع وآخر احتمالي يمحى في نظر أدونيس. وفي ١١٧ (١٢٥ من الأصل) نقرأ: "كثاً نجياً دائماً" مقابل "nous venions de toujours" والاصح، بسبب وجود (de)،

التي طمسها أدونيس، هو: "كُنَّا نجيء من الأزل". أي: من ناحية الأزل. يلاحظ القارئ، أنه عبر طمس مثل هذه "الأدوات" البسيطة ، أو عدم التفريق بين صيغ الفعل، فإنَّما يضيع الشعر كلَّه، أو "كلَّ" الشعر. نواصل.

تقرأ في ١٢٧ (١٣٥ من الأصل): "... وكنت أعرف/ أن الماضي والمستقبل سيتهدَّمان / دائماً في عينيها الشرهتين". فتحسب أن الماضي والمستقبل سيتهدَّمان على يد طرف ثالث. ولكن الشاعر كان قد كتب:

"Que dans ses yeux avides le passé

Et l'avenir toujours se détruiraient"

لم يقل الشعاع "seront détruits" وإنَّما "se détruiraient": يهدِّم أحدهما الآخر بفعل صراع. بدلالة أنه يضيف على الفور: "Comme le sable et la mer sur la rive": "كالبحر والرمل على الشاطئ..." أي كما يمر البحر والرمل على الشاطئ، بسياق هدم متبادل. لا يدرك أدونيس عمل "se" الإنعكاسية، التي يتعلَّمها طلبة الفرنسية في شهرهم الدراسي الأول.

تقرأ في ١٣٦ (١٤٤ من الأصل): "يأتي ويشيخ"، كمقابل لـ: "Il vient et c'est vieillir" كما لو كانت الشيوخوخة تنمَّة بسيطة للمجيء: يأتي إلى هنا ويشيخ. الحال أن ما يقصده الشاعر هو التالي "يأتي وهذا يعني أن يشيخ". يشيخ لأنَّه أتى. لأنَّه أتى إلى هنا. لأنَّه أتى إليك يادوف. بدلالة أنه يضيف فوراً:

"...Parcequ'il te regarde

Il regarde sa mort qui se déclare en toi"

"لأنَّه ينظر إليك، فهو ينظر إلى موته الذي يتجلَّى فيك". في الصفحة نفسها ترى إلى أدونيس وهو يخلط ببساطة بين ضمائر الخطاب. تدل "soit" في الفرنسية على أمر للغائب: "وليكن". كتب الشاعر:

"... Arbre de peu d'alarme

Soit ton désir anxieux de ne l'éveiller pas".

وكان بطبيعة الحال يقصد: "ولتكن الشجرة القليلة النذير / رغبتك القلقة في الأتوقظية". فيترجم أدونيس: "أيتها الشجرة المنذرة قليلاً / كوني رغبتك القلقة في الأتوقظية"، محوِّلاً "دوف" بكامل

البساطة إلى شجرة يطالبها بأن تكون رغبتها نفسها في ألا توقظه: ماهذا الحشوة؟ ولو كان الشاعر يقصد ذلك لكتب: "sois !" في ١٣٧ (ص ١٤٥ من الأصل): نقرأ: "تحركي بهذا الدم الذي يخترقك" مقابل قول الشاعر: "Emeus toi de ce sang qui te traverse"، والمقصود "انفعلي بهذا الدم..." مثلما خلط أدونيس في ترجمة بيرس بين الفعلين "se clore" و"s'eclore" ("ينغلق" للأول و"يتفتّح" للثاني)، يخلط هنا بين "mouvoir" (يُحرك) "émouvoir" (يثير العاطفة أو الإنفعال).

في ص ١٤٠ (١٤٨ من الأصل)، وكان الشاعر قد كتب:

"Tu croiras renaître aux heures profondes
Du feu renoncé, du feu mal éteint

تقرأ: "ستؤمن أنك تبعث في الساعات العميقة..." هذا لامعنى له، يقصد الشاعر، وببساطة: "ستحسب أنك تبعث..." خلط المترجم بين معنيين للفعل "croire" أحدهما "الظن"، والثاني "الإيمان".

في ١٤٢ (ص ١٥١)، كان الشاعر قد كتب: "Que l'oiseau se déchire en sables" فترجم أدونيس: "ليتمزّق في الرمال..."، والمقصود: "ليتمزّق العصفور رملًا"؛ بمعنى "ليتفتّت كالرمل". لو كان الشاعر يريد الرمال موضعاً للتمزّق لعرفها أولاً، ولاستخدم الظرف "dans" ("في")، لا هذا الحرف البالغ الدقة، والذي يفيد هنا الانقلابية: "en". وفي الصفحة نفسها (ص ١٥٢ من الأصل)، نقرأ: "استسلمت لضجيج الموت الذي كان يتحرك في"، وكان الشاعر كتب: "J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi" ويقصد: "واستسلمت للضجيج الميت الذي كان يتحرك في". الضجيج ميت، أي خافت، ولا أثر فيه للموت الفعلي حتى يتكلم المترجم عن ضجيج الموت.

في ص ١٥٠ (١٦١ من الأصل) نقرأ:

"qu'il te fallait saisir
A deux mains tant d'absence ..."

: "... أن تمسك باليدين غياباً كثيراً".

الف مرة، يترجم أدونيس "tant" بكثير، والمقصود هنا هو: "أن تمسك بيديك بهذا الغياب كله". ذلك أن "كثيراً" تحرم البيت من الراهنية

والحدة اللتين تتوفر عليهما في العربية صيغة: "هذا... كله"، إضافة إلى أنها مستساغة هنا ودالة، أما الصيغة الأولى فباردة وسكونية. تبدو صياغة أدونيس هذه مجردة من المعنى في مواقع أخرى، منها مثلاً صياغته في ١٦٩ (ص ١٨٥ من الأصل): "... أن الليل / وراء نيران كثيرة أقل ظلاماً، وكان الشاعر قد كتب:

"... et que la nuit

Derrière tant de feux, est moins obscure"

وقصدَ : "أن الليل/ وراء هذه النيران كلها/ أقل ظلاماً،

ففي ١٨٢ (١٩٨ من الأصل)، كان الشاعر قد كتب:
"Alors, Je t'ai volue au chevet de ma fièvre
D'inexister, d'être plus noir que tant de nuit."

واضح لمن يمنح للعبارات الزمن الكافي للقراءة أن البيتين يترجمان كما يأتي "آنذاك شئت أن تكوني عند وسادة حمّاي/ حمّي ألا أوجد، وأن أكون أكثر سواداً من هذا الليل كله". لاشك أن في قول الشاعر "ma fièvre d'inexister" بعض الجراءة في التركيب معتادة لدى بونفوا، ومن الواضح عبرها أن حمّاه نابعة من عدم وجوده، الوجود الحق الذي إليه يطمح، ومن كونه أكثر سواداً من الليل. من هنا تتضاف "حمّي" الثانية ليستقيم المعنى: "حمّاي/ حمّي ألا أوجد..." أما أدونيس، فقد ترجم كما يلي: "آنذاك شئت أن تكوني عند وسادة حمّاي/ ألا توجدني، أن تكوني أكثر سواداً من ليالي كثيرة". سلسلة أخطاء:

١-، "سئت أن تكوني" جدّ مستهجنة بالعربية،

٢- أرتكب من جديد خطأ "tant": "ليالي كثيرة"، بدلاً من "هذا الليل كله"، ومزج بين: nuit (ليل، بعامّة، أو الظلام) و: "nuits" (الليالي).

٣- إلى المرأة نسب عدم الوجود والتغلّب في السواد على الليل كله، بدل أن ينسبها إلى العاشق المتحدث في القصيدة. ولو أنه أمعن النظر إلى الصفة "noir" التي وردت هنا بالمدكّر: "أسود"، وليس "noire" (سوداء) (يُقال بالفرنسية: «أسود أكثر» حيثما نقول نحن: «أكثر سواداً»)، لأدرك أن المقصود بالصفة هو المتكلم لا المخاطبة، ولكأن أنقذ المقطع من اللبس.

قلنا أن أدونيس يسيء فهم الليل، فيحوّله إلى ليالي معدودة، وهامو يقوم بالعكس في:

"...et tu savais

Nuit après nuit mes pas du gouffre qui m'obsède"

ترجمها إلى: «وكنّت تنقذين/ خطواتي ليلاً ليلاً من الهاوية التي
تحاصرني»، وكان الأنسب أن يقول: «...ليلة بعد ليلة من الهاوية...»
عدم الانتباه نفسه إلى التذكير والتأنيث يدفعه في الصفحة التالية (ص
١٨٣، ص ١٩٩ من الأصل) إلى ارتكاب خطأ مماثل. كتب الشاعر مخاطباً
دوف:

"...O monotone et sourde,

Et parfois par un roc invisible brisée"

واضح بسبب التأنيث في "brisée" أنها تحيل إلى الأنثى المخاطبة:
دوف، وليس إلى الصخرة: "roc"، وهي في الفرنسية مذكرة. ترجم أدونيس:
«أيتها الرتيبة الصماء»
وأحياناً بصخرة مكسورة غير مرئية...»
وهذا لامعنى له. كان ينبغي أن يصوغ على نحو:
«أيتها الرتيبة الصماء»
والمكسورة أحياناً بصخرة غير مرئية.»
في المقطع ذاته تواجه خطأ يتكرر أكثر من سبع مرّات في المجموعة.
يسمى فهم "comme" التي تعني «مثل» أو «مثلاً» عندما تأتي في سياق
مشابهة، و«ياكم» عندما يكون السياق داعياً إلى التعجب. كتب الشاعر (ص
١٩٩):

"Comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses om-
bres

Le gave d'une étroite attente murmurée!"

وهو يقصد ببساطة:
«كم كان صوتك يبتعد، فاتحاً بين ظلاله
مجرى انتظارٍ مهموسٍ ضيق!»
ويترجم أدونيس (ص ١٨٣) إلى:
«كما يغيب صوتك فاتحاً بين ظلاله
مجرى انتظارٍ مهموسٍ ضيق»

هكذا تمتزج الدلالات وتكون الحالة الشعرية والنبر المعبر عنها هما
الضحية. الشيء نفسه يتكرر مع قول الشاعر (ص ١٠٨):

"Veilleuse de la nuit de janvier sur les dalles,
Comme nous avons dit que tout ne mourrait pas"

يترجمه أدونيس (ص ١٠٢) إلى:

«سراج ليل في كانون الثاني على البلاط

مثلما قلنا لن يموت كل شيء!»

. وهذا لا معنى له. بل قصد الشاعر:

«يا سراج ليل كانون الثاني على البلاط

كم كنا نقول إن كل شيء لن يموت!»

في ص ٢٨٩ يعيد أدونيس إساءة فهم "se" الانعكاسية حيناً،
والتبادلية حيناً آخر. كتب الشاعر (ص ٣٠١ من الأصل):

"Que ceux qu'avaient jetés l'orgueil, le doute

De contrée en contrée dans le dire obscur

se retrouvent, se savent..."

ويقصد: "أن هؤلاء الذين رماهم الكبر والشك/ من إقليم إلى آخر في
القول الغامض/ يتلاقون ويعرف بعضهم البعض". بدلالة أنه كان كتب قبل
هذا بيتين مستعيذاً للقلية النهائية في العالم الشكسبيرى:

"Quand chacun reconnaît chacun"

"عندما يميز كل واحد الآخر (أو كل واحد)". ويترجم أدونيس: "... من
إقليم إلى آخر في القول الغامض/ يلاقون أنفسهم، يعرفونها..."

إساءة الفهم نفسها لموقع الكلمة في ص ٣٢١ (ص ٣٣١ من
الأصل)، إذ يكتب الشاعر: "Oui par même l'erreur"، ترجم
أدونيس: "نعم، بالخطأ ذاته/ الذي يمضي"، والمقصود هو: "نعم، حتى عبر
الخطأ/ الذي يمضي". لأن الشاعر يبحث نفسه على المورد بكل شيء والذهاب
أبعد. إلا أن هذه القصيدة الأساسية: "المشتت، غير المنقسم"، قد "أبيدت"
بفعل خطأ آخر كان تفاديه من السهولة بمكان لو توفر فعل قراءة حقيقية.
هذا ما سنعود إليه.

أخطاء ناجمة عن انعدام الدقة في القراءة

ينتج نوع من الإنزياح الدلالي وإبطال للشحنة التعبيرية، عن عدم الدقة في فهم المفردات والصيغ، أو عن إساءة عكسها في العربية.

استخدام المترجم مثلاً (ص ٣٣، ص ٣٥ من الأصل)، تعبير "الف شكل محتمل" بدل "الف شكل ممكن" (mille figures possibles)، وبين الإمكان "و" الإحتمال" مسافة فلسفية ذات بال. على أن هناك، كما سيرى القارئ، ما هو أدلّ وأفظع خصوصاً عندما نأخذ المفردات، المتشابهة لأول وهلة، ضمن سياقها أو فضائها الشعريّ المخصوص الذي تكشف فيه عن تفارقات بالغة. هكذا هو أمر إستخدامه (ص ٣٥، ص ٣٧ من الأصل): "رجلٌ أسيرُ غرفة"، حيثما قال الشعر "Captif d'une salle"، أي قاعة، بدل غرفة، والقاعة كما يعرف كلُّ قارئ جاد لبونفوا، أو الصالة الواسعة، هي الأنسب لانتشار مسرح فضاء بونفوا وحركات دوف فيه وتمارياتها. الأمر نفسه في الصفحة ذاتها بالنسبة إلى "موت محتم" كمقابل لـ "Indispensable mort": الموت الضروري، الموت الذي لا بد منه. الموت المستفزّ والمنادي وليس المتقبل ضمن حتمية مستكينة أو قدرية متخطّاة. في ص ٤٥ (٤٧ من الأصل) يضيع "ذكرياتنا"، مقابل "nos mémoires"، وهي: "ذاكرتنا". وهذه خسارة للبيت القائل:

"Il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires":

"كانت تلك ريحاً أقوى من ذاكرتنا".

وقد ترجمها أدونيس إلى:

"كنّا نعني ريحاً أقوى من ذكرياتنا". بالإضافة إلى تخفيف الشحنة لدى المرور من "ذاكرات" إلى "ذكرياتنا"، فلاندري لم يضع أدونيس "كنّا نعني" بدل التعبير غير الشخصي: "كان الأمر يتعلّق بـ"، أو ببساطة: "كانت تلك" ١٩

أحياناً يقود انعدام الدقة إلى تنطع واستحداث لمفردات فلسفية حيثما يقصد الشاعر تعبيرات "عادية" (يحدث غالباً العكس أيضاً فيتحولّ الفلسفي، كما سنرى، إلى خطاب "عادي"). كما في ص ٤٩ (ص ٥١ في الأصل) حيث يترجم:

"Complice encore du vivre"

يترجمها إلى: "مازلت شريكة الفعل الحيّ" والمقصود هو، وببساطة:
"مازلت شريكة الحياة"، أو العيش، شريكة فعل العيش.

تولد أيضاً غرابيات وصيغ خرقاء. كما في ص ٥٠ (ص ٥٢ من
الأصل): "الآن تتصدع" المناجر الوجهية". المناجر هي في العربية جمع
"منجر" وهو مكان النجارة. وهذا هو المعنى الأول للمفردة "menuiserie"
في بيته المترجم هنا:

"A présent se disloquent les menuiseries faciales".

لو أن أدونيس ذهب أبعد في البحث، أوقدَحَ زناد فكره أكثر، لوجد
معاني أخرى للكلمة، ولعرف أن الشاعر كان يقصد (وهذا ما يمنح صورة
شعرية مقبولة، فشعر كبير لا يكون مجانياً أبداً)، نقول يقصد منحوتات
الوجه، أشكاله النحتية، وشاء أن تكون الصورة خشبية المصدر بدل أن تكون
حجرية، فقال "menuiseries"، قاصداً مخرّمات الوجه، تخاريمه،
تخشباته، زخارفه، وهياكله. "الآن تتصدع المخرّمات الوجهية". ولم نعرف من
قبل أن امرأة تحمل، خصوصاً لدى احتضارها ("الآن يُباشِر اقتلاع النظر"،
هذا مانقرا في البيت التالي)، نقول تحمل في وجهها دكان نجارة !

في ص ٥٥ (ص ٥٧ في الأصل) يترجم:

"Je te détiens froide à une profondeur où les images
ne prennent plus"

يترجمها إلى: "أحتفظ بك باردة في عمق / لم تعد تنمو فيه الصور".
بالإضافة إلى أنه قسم البيت إلى بيتين، وهذا إجراء منتقد في الترجمة
("الترجمة شكل"، كتب بنيامين) فقد أخطأ فهم فعل "prendre" وهو هنا
لازم غير مُتَعَدٍّ. إنه يفيد الإشتعال وتولّد النار. كان أدونيس مصيباً عندما
ترجم القصيدة نفسها مع قصائد أخرى في مجلة "شعر"، قبل ما يزيد على
ثلاثين سنة، فكتب: "لم تعد فيه الصور تلتسع". لكن صحيح أن الشاعر صلاح
ستيتيه كان إلى جانبه يشرف يوم ذاك على الترجمة. في ص ٦٠ (ص ٦٢
من الأصل) يترجم:

"Présence exacte qu'aucune flamme désormais ne
saurait restreindre"

يترجمها إلى:

"حضوراً كاملاً لن يعرف أيّ لهبٍ بعد الآن أن يحاصره".

أولاً، لانفهم هنا لمَ نصبَ الحضور. إذا كان نصبه على المناداة، فلا مناداة في العربية من دون الأداة ("ياحضوراً كاملاً" أو "أيها الحضور الكامل"). غير أن "restreindre" لا تعني "المحصرة وإنما "الإنقاص" أو "التقليص"، وكان على الصفة "exacte" ("الدقيق"، وترجمها أدونيس إلى: "الكامل") أن تساعد في هذا الاختيار. "أيها الحضور الدقيق (أو المشخص) الذي لا يعرف (بالأحرى: لا يقدر، فالترجمة التي لجأ إليها حرفية) أي لهب أن ينقصه".

في ص ٦٥ (ص ٦٧ من الأصل) ، يترجم "Ménade consommée" إلى "أيها الماجنة المستهلكة". بالإضافة إلى أن الشاعر لا يقصد أية ماجنة كانت، وإنما إحدى "المينادات" وهؤلاء الهنّ دلالة أسطورية مشخصة وسنعود إلى مفوات من هذا النوع في فقرة أخرى، فإن أدونيس، هنا مثلما في مواضع أخرى عديدة، بما فيها ترجمته السابقة لسان-جون بيرس، دائماً ما يخلط بين "consommer" (الإستهلاك) و "consumer" (الحرق والإفناء المحق). قصد الشاعر: "أيها المينادة المحروقة"، أو "المفنية".

في ص ٧٠ (ص ٧٢ من الأصل) يخلط أدونيس من جديد، وعلى نحو مزدوج، بين أزمان الفعل من جهة، ودلالات الظن والإعتقاد والوثوق والتفكير، إلخ...، من جهة ثانية. يترجم البيت:

"Tout se défait, pensais-je tout s'éloigne"

يترجمه إلى: "كنت أظن كل شيء يبتعد، كل شيء يتفكك". يفهم القارئ من هنا أن الأشياء لم تكن تتفكك وأن كل شيء لم يكن بصدد الابتعاد حقاً، فهذا محض ظن من لدن المتكلم في القصيدة. الحال، كان قصد الشاعر، عبر صيغة الفعل المستمرة، هو التالي: "كل شيء يتحلل، فكرت ، كل شيء يبتعد". إنه تفكير من يتأمل واقعة التفكك والابتعاد تحدث أمامه، بالفعل، "فوق شتاء موحل" "sur un fangeux hiver" والأخير هو المسرح الذي تحقق فيه "دوف" ظهورها "سرية"، وكان بمقدوره أن يفيد من تعديّة معاني "furtif": الهارب والعابر والسريّ والخفي ليختار ترجمة أقرب لروح القصيدة: "هاربة رأيتك ثانية تظهرين".

"Je te revois furtive".

في القصيدة نفسها يفصل عنصرين ملتحمين أصلاً:

"Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison."

هذه صفة يطلقها الشاعر على "دوف". يترجم أدونيس: "رايتك نافذة زجاجية انطفأت، وبيتاً مظلماً". والتعبير الدقيق هو:

"نافذة سرعان ما تطفأ، وفي بيت مظلم". هكذا يتفاقم الظلام في فضاء بذاته.

في ص ٧٢ (ص ٧٧ من الأصل) يستوقفنا العنوان من جديد. بالإضافة إلى عدم إدراك أدونيس لجوء الفرنسية إلى التعريف بحذف كل أداة قبل الاسم، يترجم "Vrai corps" إلى "جسم حقيقي". وإذا لم نخطيء، فـ "الجسم" مرصود في العربية للأجسام بالمعنى الفيزيائي والعضوي للكلمة، كما نقول "صحة الجسم" أو قانون "سقوط الأجسام". أما "الجسم" كفضاء للحواس والرغبة، فيقال له "الجسد". كان ينبغي أن يكتب: "الجسد الحق". هذا اللاتمييز يخرق (ولك أن تدقق في ذلك) ترجمة الأعمال بكاملها. ولانحسب بونفوا، ولأي شاعر آخر، معنياً بـ "كمال الأجسام" و"صحتها" بقدر ما يعمل الرغبة فيها، والفقدان.

عندما "يكشف" أدونيس مفردة، أو مقابلاً لغوياً، فهو يستهلكه حتى العبثية وحتى عندما يشير السياق الشعري إلى ضرورة اختيار مقابل آخر. هكذا هو شأن اختياره "الكائن" كمقابل لـ "l'Être"، التي تدلّ كذلك على الكينونة والكيان والوجود. في ص ٧٧ (ص ٨١ من الأصل)، مثلاً، يترجم:

"Et quand minuit dans l'être illumine les tables"

يترجمها إلى: "وحين يضيء موائدك منتصف الليل في لكائن".

لم يقل الشاعر: "موائدك وإنما الموائد" ("les tables" (مطاولات، وتعني «الالواح» أيضاً). لكن الأدهى أن ترجمة "l'Être" إلى "الكائن" تمنح صورة مجانية في غرابيتها: ما معنى "الموائد المضاءة في الكائن"، ولم ليس في "الوجود"؟

يتفاقم السوء عندما يترجم بعد ثلاث صفحات (ص ٨١، ص ٨٥ من الأصل):

"Que le verbe s'éteigne
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés,
Sur cette aridité que traverse

Le seul vent de finitude".

يترجمها إلى: "لتنطفيء الكلمة / على هذا المظهر من الكائن حيث عُرِضنا/ على هذا الجفاف الذي تخترقه/ ريح النهاية". مامعنى هذا؟ أما كان حرياً به أن يترجم على نحو:

"لتنطفيء الكلمة / عند هذا الانقلاب من الوجود حيث نحن مُعْرَضُونَ / فوق هذا المحلّ الذي وحدها / تخترقه رياح التناهي؟". (لاحظوا طمس مفهوم "التناهي" -أن يكون الوجود مدموغاً بالمحدودية والنَّهْي- واختزاله إلى "النهاية"!).

في الصفحة نفسها تقف أمام إشكال آخر. فغالباً ما يتمسك أدونيس بصفة واحدة للكلمة. أن تكون هناك خضرة، فهذا يعني لديه دائماً أن صفتها هي "خضراء"، أما أن تكون "مخضرة" و"مخضوضرة"، فهذا لا يبدو وهو يخطر على باله قط. وكم هنا من فوارق نوعية وتدرجات دلالية يحرم منها نفسه؟ هكذا، أمام صفة الحمرة في هذه الصفحة (٨١، وقبلها في ٧ و١٣، وبعدها في مواضع لاتحصى)، يترجم:

"Que l'âtre du cri se resserre
Sur nos mots rougeoyants"

ترجمها إلى: "ليتغلق موقد الصراخ / على كلماتنا الحمر". الحال، إن الحمرة في "rougeoyants" آتية من حمرة النار. كان حرياً به أن يقول: "على كلماتنا المتأججة".

تبلغ ترجمة "tant" إلى "كثير" درجة من الرخاوة نستغرب أنها لاتدفع المترجم إلى الإنتفاض والبحث عن بدائل أخرى. كما في قصيدة "صوت" (ص ٨٣، ص ٨٧ من الأصل) حيث يقرر الشاعر بعد إستعادة الطرق المجتازة:

"Tant de chemins noircis feront bien un royaume"

يترجمها أدونيس إلى: "ستقيم مملكة طرق داكنة كثيرة"، فلم يذهب فحسب أثر "tant"، وإنما أغفل كذلك عمل "bien" التوكيدية. كان ينبغي مثلاً أن يترجم إلى: "كلّ هذه الطرق العتماء ستصنع ولاشك ملكوتاً".

يذهب انعدام الدقة في القراءة بعيداً أحياناً. إلى حدّ اجترار علاقات مجانية ووقائع غريبة. هكذا في ص ٨٦ (٩٠ من الأصل):

"D'un geste il me dressa cathédrale de froid"

واضح أن البيت يُقرأ، أي يُترجم كما يأتي: "بحركة (واحدة) نصّبني كاتدرائية من البرد". يمارس العاشق فعل تحويل كياني على العشوقة. وما كان نحو الجملة سيسمح بقراءة ضميم "me" للمتكلم والكاتدرائية إلا كمفعولين لفعل واحد. وفي بيت لاحق، نقرأ ما يدعم ذلك:

"Par le gel ! je roulais comme torche jetée
Dans la nuit même où le Phénix se recompose."

"عبر الثلج ! كنت أتحرج كمشعلٍ مقذوف

في الليل نفسه الذي يتجمّع فيه الفينيق من جديد"

أما إدونيس، فيترجم البيت الأول إلى: "بحركة أقام لي كاتدرائية من البرد"، كان الكاتدرائية هنا صنيع يُهدى للحبيبة! أمّا "par le gel" فقد منعت علامة التعجب فيها من الرؤية (والجليد يبهر)، فتصوّرها هتافاً، وترجم:

"الجليد ! كنت أتحرج كمشعلٍ مقذوف

في الليل نفسه حيث يتكوّن الفينيق من جديد."

هكذا اتلف المقطع وحرم عناصره من كلّ تواشج وعمل مشترك.

في ١٠١ (ص ١٠٧) تقف أمام إتلافٍ متتالٍ لأبياتٍ مقطّع يرسم فيه الشاعر الموضع الحقّ، المحلّ الحق الذي يأتي لدى بونفوا كنتنويج لمسيرة زاهدة. موضع فقير بامتياز.

كتب الشاعر:

"Que faut-il à ce coeur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,
Et comme un peu de feu soudain la nuit
Et la table entrevue d'une pauvre maison ?"

فيترجم أدونيس إلى:

"ماذا يلزم لهذا القلب الذي لم يكن إلا صمتاً
غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة،
تكون مثل نارٍ ضئيلةٍ تفاجئ ليلاً،

ومائدة منتظرة في بيت فقير؟

تقرأ وتعجب من ارتجالية مُغالية، ومن إساءات فهم متلاحقة. هناك، أولاً، ثقل : "ماذا يلزم لهذا القلب؟". أما كان سيكفيه القول: "مايلزم هذا القلب؟..." وتتسامل مامعنى الموعظة هنا حيثما قصد الشاعر "الصلاة" soraïson ومن أين جاء بـ "تكون (مثل نار)"، ولم يحيل فعل الكينونة هذا؟ للكلمات؟ لكن النص لا يشير إلى ذلك. ومن أين جاء بـ "تفاجيء"، و"soudain" ليست فعلاً وإنما ظرف يفيد "فجأة" أو "بغته"؟ ومامعنى "منتظرة" هنا وفعل الشاعر هو "entrevue" (لملوححة). يُترجم المقطع في الواقع كالآتي:

"مايلزم هذا القلب الذي لم يكن سوى صمت،
غير كلمات تكون الإشارة والصلاة،
وكمثل نارٍ ضئيلة، الليل فجأة،
والمائدة المملوحة في منزل فقير؟".

كلمات هي صلاة وإشارة، ونار هينة مع الليل، والمائدة التي تلمع فحسب فلاتكاد أن تُرى: هذا هو الموضع الحق المتمنى من لدن الشاعر. موضع وقف المترجم على عتبته لا يجد منفذاً إليه، رغم بساطة المجال وفقره.

الخلط نفسه في ص ١٠٣ (ص ١٠٩ من الأصل)، كتب الشاعر:

"Voici défait le chevalier de deuil.
Comme il gardait une source, voici
Que je m'éveille et c'est par la grâce des arbres
Et dans le bruit des eaux, songe qui se poursuit."

ويترجم أدونيس:

"هاهو فارس الحداد مهزوم.
هاأنا، فيما كان يحرس نبعا، أستيقظ
في هدير المياه، وبفضل الشجر
حلماً يتواصل".

أربع التباسات. فـ "Comme" جعلها هنا ظرفية ("فيما")، وهي سببية ("لما كان"). والحلم صار، بغرابة، تمييزاً للمستيقظ (استيقظ حلماً). وـ "par la grâce des arbres"، التي تعني: "وبفعل بهاء الأشجار" تُرجمت إلى: "وبفضل الشجر". لقد خلط المترجم بين

"grâce à" ("بفضل") ، و "... "Par la grâce" ، (بفضل بهاء الشيء أو رشاقته). ثم إنه، رابعاً، وُزِعَ الأبيات كما يحلو له. هذه صيغة رِيما كانت اقرب إلى نظام الشاعر:

هو ذا فارس الحداد مهزوم.
لما كان يحرس نبعا، فها انذا
استيقظ، وها هو، بفضل رشاقة الشجر،
وفي هدير المياه، حلم يتواصل.

وحدهم من يجهلون ضرورة الدقة في الشعر أو لا يكثرثون بها.
سيتسألون: لكن ما الفارق؟ الجال، أن الفارق لكبير. فالتكلم في القصيدة
لم يستيقظ فيما كان فارس الحداد (المهزوم للتو!) يحرس نبعا ، بل لأنه
كان يحرس نبعا، ولأننا جئنا على هزيمته ، فهانحن، بفضل بهاء الأشجار،
وهدير المياه، نجدنا مسوقين إلى حضرة حلم متواصل.

في ص ١١٤ (ص ١٢٢ من الأصل) تقف أمام مثل آخر على عجز
المترجم عن الفهم كلما غامر الشاعر بصيغة مقلوبة، أي بلاغية. دائماً
ما يحكم عليه المترجم بالواحدية والخطية. إن سرير "بريكوست" لينتظره أمام
كل قلب أو اقتضاب:

"Plutôt , dis-tu, plutôt sur de plus mortes rives"
Des palais que je fus le haut délabrement !"

يترجم أدونيس:

"خير لي، تقول، خير لي أنني كنت الانهدام
العالي على الشواطئ الميتة، لا في القصور".

ما الذي ينهدم، أو يُفضّل انهدامه على الشواطئ لا في القصور؟
ومن أين جاء المترجم بـ "في" القصور، وحرف الجر المستخدم هو "من"؟. لقد
قصد الشاعر ببساطة، وبالحرف الواحد :

"خير لي، تقول، خير لي على شواطئ أكثر موتاً
من القصور التي كنت ، الانهدامُ العالي".

ويعد قليل من الترتيب لمراعاة العربية:

"خير لي، تقول، خير لي الانهدامُ العالي للقصور
التي كنتُ على شواطئ أكثر موتاً".

يفضّلُ الشاعر هذا الانهدام للقصور التي كأنها هو، على أن يقبل

بـ "الفهر ذي المياه الأرضية البسيطة- الذي يلغنه في بيت سابق.

في ص ١١٥ (ص ١٢٢ من الأصل) تقف مرة أخرى أمام تمازج الضمائر والدلالات في ذهن المترجم فلا تعرف من يمارس الفعل ومن يتلقاه. كتب الشاعر:

"Le goût du sang battra de vagues son rivage"

أي: "وسيلفح (أو يضرب، أو يدك) طعم الدم شاطئه بالأمواج". صورة عنيفة. فيخففها أدونيس على عادته إذ يترجم: "وعلى شاطئه سيضطرب طعم الدم أمواجاً". وعلى افتراض أنه قرأ "battre" فعلاً لازماً، لا متعدياً، فهذا الفعل لا يفيد الإضطراب قط. متعدياً، يفيد الضرب و لازماً يفيد "النبض" أو "الحققان". وشتان بين ذاك وهذا.

صورة أخرى، اليمّة، لهذا الخلط بين العناصر وتوهم كونها يعوّض بعضها عن بعض أويُنوب عنه : ص ١٢٥ (ص ١٢٣ من الأصل). كتب الشاعر:

"....., un pont de fer
Jeté vers l'autre rive encore plus nocturne
Est sa seule mémoire et son seul vrai amour".

مقطع لاغبار على وضوحه يترجم نفسه تلقائياً:

"... جسر من الحديد

ممدود نحو الشاطئ الآخر الأكثر ظلاماً
هو ذاكرته الوحيدة وحبّه الحقيقي الوحيد".

ومع ذلك فإن أدونيس يؤثر أن يترجم بيته الأخير كما يأتي:

"هوذكراه الوحيدة وحبّه الوحيد الحقيقي". أئمة مايجيز عدم التفريق بين "الذكرى الوحيدة" التي تقف شاهداً على شيء أو كيان راحل، و "الذاكرة الوحيدة" كوظيفة أو "عضو" يضطلع بهما الجسر هنا إذ يتحوّل هو نفسه إلى ذاكرة؟ ليس من واجب مترجم شاعر أن يدرك هذا؟ ويعبّر عنه؟

مثال آخر على واحدية الاختيارات الأدونيسية على صعيد اللفظ. فالكلب لديه ينبج، فحسب، والأسد يزار، إلى آخره. أمّا أن يكتب الشاعر (ص ١٢٤ من الأصل) :

"Qu'au milieu de la nuit un chien hurlait"

"إنّ كلباً كان يعول (أو يجار) في وسط الليل"، فهذا ما لا يوافق عليه أدونيس، الذي يترجم (ص ١٢٦) إلى: "إنّ كلباً ينبج وسط الليل" ! ليست الترجمة الآلية هي هنا ما ندافع عنه، قطّ. وإنّما حقيقة أنّ شاعراً، عندما يختار فعلاً لا سواء، ويريد الابتعاد عن الشائع، فحريّ بنا أن نتبعه. إنّها النصيّة بالمعنى الهولدرليني: عدم خيانة شاعر في خياراته، سيّما وأنّ البيتين اللاحقين يقولان في تفصيل الحلم الذي كان الشاعر يراه:

" Dans cet espace de nul chien, et je voyais
Un horrible chien blanc sortir de l'ombre"

في هذا الفضاء حيث لا كلاب، وكنت أرى
كلباً أبيض مخيفاً يخرج من الظلّ (ترجمة أدونيس).
فكم سيكون الفعل hurler (يعول أو يجار) في محلّه؟ إنه سيعمّق
الإحساس بالفضاء.

في ص ١٤٤ (ص ١٥٤ من الأصل) يتصرّف: "Dans un lieu
refusé" إلى "في مكان مرفوض". تفهم: مرفوض من قبلنا نحن. وهو في
الواقع "مكان ممنوع". ممنوع علينا!

في ص ١٤٧ (ص ١٥٧ من الأصل)، تقرّأ: "اخترقت الفكرة أيضاً
المادة التي تستخدمها". أيعقل أن يتحدث الشاعر عن استخدام الفكرة
للمادة؟ بأيّ معنى؟ كان في الواقع قد كتب:

"L'Idee aussi franchit la matiere qu'elle use"

"تخرق الفكرة أيضاً المادة فتستهلكها"، أي تصيبها بتلف وعطب
وتطبعها بأثر. قوّة الأفكار! سيّما وأن الشاعر كتب Idée بالحرف الكبير،
كما في المثلّ الإفلاطونية. ثمّ إنّ فعل الإستخدام ليس "user" وإنّما
"utiliser". والمتّرجم غافل عن هذا كلّ، الذي هو، مرة أخرى، "كلّ"
القصيدة، وقبلها "كلّ" اللغة نفسها التي تجد في القصيدة خطّ ذروتها.

في ص ١٦٤ (ص ١٨٠ من الأصل) يكون الدور للخلط بين اللغات:

"A un "paso" chargé de terre morte noire"

ترجمها إلى: "خطو مثقل بتراب ميت أسود". ولاتدلّ الإسبانية
"paso" المستخدمة من لدن الشاعر على "خطو" فحسب ("pas"

بالفرنسية)، وإنما على "ممر" أيضاً ، وحتى على ميدان ! وهذا للمعنى
أولف.

ومراراً يخلط المترجم بين القيم أو الأداءات المختلفة لفعل بذاته. مراراً
يخلط بين أداءات الفعل "peindre" الذي يفيد الرسم والصبغ والتلوين.
في ص ١٧٠ (ص ١٨٦ من الأصل) يترجم: "éttoffes peintes" إلى
"أنسجة مرسومة" فكانك أمام أنسجة كاذبة، رسمت على جدار مثلاً، كما
نقول "نافذة مرسومة". المقصود هو: "أنسجة مرسوم عليها"، أي، ببساطة،
أنسجة مصبوغة ، ملونة. وما أبسط هذه الأشياء!

أحياناً، ينسى المترجم نفسه، ويضيع في لعب الضمائر المنتقاة من
لونه لمداواة صياغته. كتب الشاعر في ص ١٨٧ (ص ١٧١ من الترجمة):

"Je te disais ma figure de proue
Heureuse, indifférente, qui conduit,
Les yeux à demi clos, le navire de vivre
Et rêve comme il rêve, étant sa paix profonde,
Et s'arque sur l'étrave où bat l'antique amour."

طرح الشاعر كلاً من العشيقة المخاطبة أولاً، والسفينة، المستشهد بها،
بضمير الغائب أو الشخص الثالث. فكان في الإمكان ترجمته على نحو:

"وكنت أدعوك قائدتي
السعيدة، اللامبالية، التي تقود،
بعينين نصف مغمضتين، سفينة الحياة
وتحلم كما تحلم، إذ هي سلامها العميق،
وتتقوس على الجؤجؤ حيث يخفق الحب الأقدم".

إلا إن أدونيس فضل أن يبقي للعشيقة ضمير المخاطب. فلنر كيف
يضيع بعد هذا لعبه ويفقد سواء السبيل:

"كنت أسمىك قائدتي
سعيدة، لامبالية، تقودين
بعينين نصف مغمضتين، سفينة الحياة
وتحلمين، كما تحلم، بوصفها سلامها العميق،
وتتقوس على المقدمة حيث يخفق الحب العتيق".

أصبحت السفينة هي السلام العميق لنفسها بدل أن تكونه العاشقة -

الربان. وصارت السفينة هي التي تتقوس على مقدمتها نفسها ! باتباع
تحويل أدونيس للضمانر يمكن تصحيح الصياغة كما يأتي:

كنت أسميك قائدتي
سعيدة ، لامبالية، تقودين
بعينين نصف مغمضتين، سفينة الحياة
وتعلمين كما تحلم، إذ أنت سلامها العميق،
وتنحنين على المقدمة حيث يخفق الحب الأقدم.

كم يكتسب المقطع هنا وضوحاً، ويستعيد نظام الشاعر؟ وكيف لم
يلتفت أدونيس، وهو "المتأنق"، إلى أن "سلامها العميق" و"الحب العتيق"،
الأتين في نهاية بيتين متتاليين يصنعان قافية منفردة في ترجمة حديثة سيما
وأن الأصل نفسه غير مقفى؟

في ص ٢٠ (ص ٢١٦ من الأصل) بالإضافة إلى مزج قصيدتين
(إشكال مطبعي؟)، يترجم قول الشاعر:

"entrouve les grilles
Et penche - toi pour nous qui n'avons plus de jour"

إلى: "... افتحي الشباك قليلاً

وقومي بانحناءة لأجلنا نحن الذين لم يعد لنا من نهار".

ولا يتعلق الأمر بشباك. وإنما ب: أسيجة". كان البيت الأول يقول:

"أيتها المقولة بخفوت بين الأغصان". في مواضع أخرى كثيرة، ستظل
"grilles" تجد مقابلها (غير الدقيق) لدى أدونيس في "الشباك"!

وكمثالين أساسيين على واحدة الاختيار، فادونيس دائماً
يترجم "obscure" إلى "غامض"، وهي تعني أيضاً "مظلم" و"داكن" و"معتم"
و"عتيم"، إلخ... هكذا تستوقفك الضبابية المفتعلة في "النبع الغامض" بدل
"الينبوع المظلم" كمقابل لـ "obscure fontaine" (ص ٢٠٢ و ٢١٩ من
الأصل). يتكرر هذا في مواضع عديدة. شأن "claire" التي يترجمها كل
مرة إلى "نير"، وهي تعني أيضاً "المضيء" أو "الناصح" و"الواضح"
و"الجلي"، إلخ...

مثال على عدم إفادته من نقد ترجماته السابقة، هذا المزج، الذي
سبق وأن نبّهه إليه علي اللواتي، بين "troublé" (مضطرب، مهيج،

مُجْرَك)، و"trouble" (مريب، غير أهل للثقة، باعث للشك، عكر، إلخ...) .
في ص ٢٠٣ (ص ٢٢١ من الأصل) يترجم:

"Où se perdait l'eau non trouble du rêve
Toujours se reformant , toujours brisé"

يترجمه إلى :

"حيث كان يضيع ماء حلم، غير مضطرب
يتشكل باستمرار، يتفكك باستمرار."

ثلاثة التباسات: ليس الماء هنا "غير مضطرب" وإنما هو نقي، لا عكر
فيه: وليس من يتشكل هو الماء، وإنما الحلم (يؤكد نظام البيت، والصفة
المذكّرة في "brisé" ، والحلم في الفرنسية مذكر بينما الماء فيها مؤنث).
ثم إن صياغة البيت الثاني رغبة. الأصح:

"حيث كان يضيع الماء الذي لا عكر فيه لحلم
دائم التشكل، دائم الانهيار."

مرة أخرى تواجهنا الواحدية في ترجمة الألوان. ص ٢٠٤ (ص ٢٢٢ من
الأصل):

"Tout ce haut rougeoiment d'un impossible été."

يترجمها إلى: "وهذا الأحمر العالي لصيف مستحيل". ولم يقل
الشاعر: "rougeur" وإنما "rougeoiment": "وهذا التاجع العالي
لصيف متعذر". ونحسب أن التاجع هو أول ما يتبادر إلى الذهن عندما يتعلّق
الأمر بالصيف، شريطة ألا يكون المترجم ساهياً عن صنيعة. المشكل أن
الخطأ نفسه يتكرر في موضع بالغ البديهية. في ص ٢١٩ (ص ٢٢٧ من
الأصل) يترجم:

"Et toi, mon rougeoiment de lampe dans la mort"

إلى: "وأنت أحمرار قنديلي في الموت". كيف يحمّر القنديل إن لم يكن
توهجاً؟ ثم إنه خطأ في النسبة: ليس هناك من قنديل. بل أحمرار قنديلي
(بالياء المشددة). "وأنت أحمراري (توهجي) القنديلي في الموت". القنديل هنا
تشبيه لحياسة فعلية.

في ص ٢١٨ (ص ٢٣٦ من الأصل) تختلط الضمائر. فبمجرد أن

"يعتم" التعبير قليلاً، ويحتاج المترجم إلى بديهية لغوية، نحوية أو منطقية - بلاغية، تفوق العادي بقليل، حتى يضلّ المترجم طريقه. كتب الشاعر:

"Ai-je su t'aimer,
Ne sachant mourir ?"

واضح أن العاشق يشك بمعرفته أن يحبّ الحبيبة مادام لا يعرف الموت. إنه يوحد معرفة الحب بمعرفة الجراءة على الموت. هكذا تكون ترجمة البيتين السابقين:

"أعرفت أن أحبك،
أنا الذي لم أعرف أن أموت؟"
ترجم أدونيس إلى:
"هل عرفت أن أحبك،
غير عارفة أن أموت؟".

وحتى إذا افترضنا وقوع خطأ مطبعي، وأن ترجمته كانت في الأصل:
"هل عرفت أن أحبك/ غير عارف أن أموت؟"، فإنّ هذه الترجمة لا تفني، لفرط اليتها، بقصد الشاعر، ولاترينا بما فيه الكفاية أن عدم معرفة الموت هو سبب عدم معرفة الحب. هذه فكرة أساسية لدى بونفوا.

أحياناً يتعثّر المترجم في "تهجئة" عناصر المعنى أو التشكيلة الشعرية بصورة مؤسسية تدفعه إلى "إطلاقيات" أو تعميمات تقتل كل تخصيص وكلّ نحو شعري. هكذا في ص ٢٢٧ (ص ٢٤٥ من الأصل) (نشير عابرين إلى أن القطعة، وهي الخامسة من نشيد شعري طويل، جُرئت إلى ثلاثة مقاطع اعتباطاً، لاندري على يد الشاعر أم المصحح الفني أو الطبّاع؟)، كتب الشاعر:

"Ces chemins que tu vas dans d'ingrates paroles
Vont-ils sur une grive à jamais ta demeure
"Au loin " prendre musique, "au soir" se dénouer ?"

ويترجم أدونيس إلى:

"هذه الطرق التي تسلكينها في كلمات جامدة (خطأ مطبعي والصحيح: جاحدة)

هل ستمضي إلى شاطئ سكناك أبداً

"بعبداً التمسوق، "مساءً التفكك".

واضح أن البيت الأخير هو من التعميم وانعدام الارتباط بما سبق (وسنرى في موضع أبعد دلائل أقوى على غياب كل قراءة مقطعية لدى أدونيس، فهو قارئ البيت الواحد، تتوالى لديه الأبيات ولا تتلاحم)، بحيث يبدو، أي البيت الأخير، عبثي الحضور، معدوم السياق. ثم أن أدونيس حذف "سين سوف" من "تمضي"، وكانت ستحيلها احتمالية وأكثر انسجاماً وسؤال الشاعر. كما أنه أدخل صيغة عجماء: "إلى شاطيء سكناك إلى الأبد"، وكان حرياً به أن يقول: "شاطيء هو سكناك أبداً". يقول المقطع في الحقيقة ويمتهد البساطة ما يأتي:

"هذه الطرق التي تسلكينها في كلمات جاحدة

هل ستمضي إلى شاطيء هو سكناك أبداً

"في البعيد" تتمسوق و"مساءً" تتفكك".

لمجرد دخول بيت بين فعل وتكملة، نسي أدونيس أن الفرنسية تضيف فعلاً مصرفاً إلى فعل آخر بصيغة المصدر لصنع صيغة مستقبل: "Je vais partir": "أنا ماضٍ للخروج" (بمعنى سأخرج). وعلى النحو ذاته، في هذا المطلع: "vont-ils (...) prendre musique?" "استمضي للتمسوق".

في المقطع التالي (ص ٢٢٨، ص ٢٤٦ من الإصل)، يترجم "jachère" إلى تربة، وليس تدل الكلمة الفرنسية على أية تربة كانت، إنما على الأرض المستريحة، تُزرع في موسم وتترك في آخر. والمعنى هنا بالغ الدلالة عندما نعرف أن الشاعر كان في الواقع قال:

"Le fer, blé absolu,
Ayant germé dans la jachère de nos gestes"

"إذ نبت الحديد، القمح المطلق/ في أرض حركاتنا المستريحة": انبعاث قوي للجديد في أرض لا تزرع دائماً. هذا كله يطمسه تعبير: تربة حركاتنا، ويتكرر هذا في مواقع أخرى عديدة.

في ص ٢٢٩ (ص ٢٤٧ من الإصل) تجد لبساً يدخل في باب عدم الدقة في القراءة مثلما في باب عدم معرفة عمل الأحرف والضمائر والأدوات

والظروف في الفرنسية:

".... Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte ?"

يترجم أدونيس إلى:

"... أوه، ما الأكثر حقيقية

من حزن يشتهي، أو من الصورة المرسومة؟"

فهم الحزن والصورة معطوفين، وأن لاشيء أكثر حقيقةً منهما. الحال
إن صيغة "de ... ou de" إنما تدل في الفرنسية على المفاضلة:

"من الأكثر حقيقية

الحزن المتشوق أم الصورة المرسومة؟"

في الصفحة التالية، ترى إلى "finitude" وقد تُرجمت مرةً أخرى
إلى "نهاية" وهي مصطلح قارٍ يدل على التناهي:

"..... où ton visage
Ne fait que réfléchir sa finitude ?"

"حيث لا يفعل وجهك / سوى أن يعكس نهايته"، بدل أن يقول: "يعكس
تناهيه" !

في ص ٢٦٣ (ص ٢٧٥ من الأصل)، تقف أمام أمر عجب من حيث
فهم التعريف والتذكير. كتب الشاعر:

"A l'exemple de Dieu l'aveugle la matière ..."

يمنح الشاعر "العمى" صفة لله. لما كان الله معرّفاً، فعليه بحسب
منطق الفرنسية أن يعرف الصفة أيضاً: l'aveugle. عندما تقول "جاك
المجنون" فانت تقول: Jacques le fou. لو كان قال: الإله، بمعنى إله ما،
لوجب عليه تنكير النعت: le dieu aveugle، فنتال الصفة تعريفها من
الموصوف. هكذا تكون ترجمة البيت وسابقه وتاليه:

"Accepte d'être l'indifférence, que j'éteigne
A l'exemple de Dieu l'aveugle la matière
La plus déserte encore dans la nuit"

هي التالية:

"إقبلي أن تكوني اللا مبالة حتى أعانق
على مثال الله الأعمى المادة
الأكثر اقفراراً في الليل."

ولكن أدونيس ترجم إلى:
"إقبلي أن تكوني اللامبالاة، أن أعانق
على مثال الله العمياء المادة
التي لاتزال أكثر ضوءاً في الليل!"

مامحلّ "العمياء" هنا من الإعراب شعرياً؟ أضف أنه لم يفهم "que"
في "que j'éteigne" بمعنى "حتى" وأساء فهم "encore" التي تدل
هنا على المبالغة، فتوهم أنها تعني: "ما تزال".

في ص ٢٠١ (صص ٣١١-٣١٢ من الأصل)، حيثما كتب الشاعر:

"... où la maison
Se révèle l'étoile, qui s'élève
Pour la paix au dessus des herbes..."

ترجم أدونيس:

"... حيث البيت/ تنكشف النجمة، التي تعلو/ من أجل السلام فوق
العشب."

لقد قرأ: "là où est la maison, se révèle l'étoile"، وماكان
الشاعر ليقتصد سوى: "حيث البيت/ يكشف عن كونه هو النجمة، التي تعلو/
من أجل السلام فوق العشب". كم يخسر الشاعر، وكم يتحول على يد
مترجمه إلى صاحب جمل بسيطة؟ إذ ما أبسط بيت تنكشف فيه النجمة بإزاء
بيت يكشف عن كونه هو النجمة؟

وفي مواضع عديدة لاتلاحظ جهداً مجذولاً بحق من أجل تفادي لبس
ممكن أو رخاوة لمعنى ملحوظة: هكذا في ص ٣٠٩ (ص ٢١٠ في الأصل):

"Oui, par la vibration qui parfois semble finir
Oui, par la fièvre qui reprend tard dans le monde".

في البيتين الأولين، يتحدث الشاعر، في قصيدة الأرق الحاسمة
("المشتت، غير المنقسم")، عن "الاهتزاز الذي يبدو/ أحياناً وقد انتهى". نهاية
كاذبة، إذن، وتهديد، باستئناف دائم. من هنا، فعندما يريد الكلام عن الحمى،

يقول عنها في البيت الثالث: "نعم، عبر الحمى التي تستأنف [عملها] متأخراً [أو آخر الليل] في العالم. ويترجم أدونيس إلى: "نعم، عبر الاهتزاز الذي يبدو/ أحياناً أنه انتهى/ نعم، عبر الحمى التي تعود متأخرة إلى العالم". ثمة هنا انزياح بين المعنى وشكله، فكان الحمى متأخرة عن ميقات عودتها. كان في مقدور المترجم أن يتسلح بقول المتنبي عن الحمى الذي يبدو بيت بونغوا وكأنه مستوحى منه: "وزائرتي كأن بها حياء/ فليس تزور إلا في الظلام". فني ختام هذه اللائحة من الأمثلة على انعدام الدقة في القراءة الشعرية واللغوية المحض، نقدم أنموذجاً سيحقق لنا أن نعتبه بـ "المطلق الفظاعة"، ولكننا سنحتفظ بهذه التسمية لأنموذج آخر أقطع. لنقرأ أولاً ترجمة أدونيس في ص ٢١٨ (ص ٢٢٨ من النص الأصلي):

ذلك أن من لا يعرف
حقّ الحلم البسيط، من يطلب
تقويم المعنى، تهدئة
الوجه المدمى، تلوين
الكلام الجريح بالضوء،
هل سيكون هذا
تقريباً إلهاً ليخلق تقريباً أرضاً.
يفتقد الرحمة، لا يصل
إلى الحقيقي، الذي ليس إلا ثقة، لا يحسّ
في رغبته المنكمشة على تميزه،
بانجراف الغيمة الأكبر.
يريد أن ييني ! ولو شيئاً لا يكون إلا
أثر صاعقة، منهكاً، لكي يحفظ
في الكبرياء عدم شكل ما،
وهذا حلم، هذا أيضاً، لكن دون سعادة،
دون دراية بالوصول إلى الأرض الموجزة.

نشير أولاً إلى أن هنا فاصلاً أو بياضاً وضعه أدونيس (أو المصنم الفني للكتاب)، ليس موجوداً في الأصل. فالمقطع إنما هو واحد متصل. وما الذي يفهم القارئ هنا؟ ثمة في المقطع استطراد فلنتبين وراءه علاقة العناصر اللغوية. مامعنى: "ذلك أن من لا يعرف حقّ الحلم البسيط (...)" هل

سيكون هذا تقريباً إلهاً ليخلق تقريباً أرضاً؟ لنستعد نصرّ الشعاع عساه
ينقذنا من عجمة كهذه. لقد كتب:

"Car celui qui ne sait
Le droit d'un rêve simple qui demande
A relever le sens à apaiser
Le visage sanglant, à colorer
La parole blessée d'une lumière,
Celui-là, serait-il
Presque un dieu à créer presque une terre,
Manque de compassion, n'accède pas
Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sent pas
Dans son désir crispé sur sa défférence
La dérive majeure de la nuée.
Il veut bâtir ! Ne serait-ce extennuée,
Qu'une trace de foudre, pour préserver
Dans l'orgueil le néant de quelque forme
Et s'est rêver, cela encore, mais sans bonheur,
Sans avoir su atteindre à la terre brève."

قبل أن نعيد "ترميم" المقطع، نطرح بعض الإضاءات. فالقصيدة، وهي
من كبار أعمال الديوان المنطوي عليها، تلخص تقريباً فلسفة الشاعر. يشف
العمل كله عن هذه الفلسفة، ويوضحها جان ستاروينسكي، في مقدمته -
الدراسة التي ترجمها أدونيس أيضاً (ولا يبدو أنه أفاد منها، وهذا ما تدل
عليه نماذج أخرى خير تدليل). فبوتفوا، ومن هنا خلافة مع رامبو، لا يؤمن
بالعمل الشعري أو الفن كوسيلة مطلقة أو كافية للسعادة. خصوصاً إذا لم
تدعمه حياة، أو إذا كان مفصولاً عن الحياة. وإن شخصاً يعتقد بهذا
(بإمكان السعادة عبر الأثر) محكوم عليه في نظره بعد فهم "حقّ حلم بسيط"،
وبالبقاء سجين رغبة "البناء" حتّى إذا كان ما يبينه أثر صاعقة وليس أكثر.
الأرض الموجزة - موضعنا الفقير، الحقّ - لا إهداء إليها في نظره أبداً عبر
رغبة البناء هذه التي يطمح المرء من ورائها أن يحفظ في الكبرياء أو الخيلاء،
"عدم شكل ما". وإمعاناً في السخرية، يؤكد الشاعر أن هذا سيكون عاجزاً
حتى إذا كان شبه إله، قادراً على أن يخلق ما قد يشكل أرضاً. هذا ممّا يمكن
من صياغة المقطع بعد ترميم صياغة أدونيس كما يأتي (وكنا سنتمكّن من
اختيار مفردات أخرى):

"ذلك أن من لا يعرف

حقّ الحلم البسيط الذي يطالب
 بالتقاط المعنى، وتهذئة
 الوجه المدمى، وتلوين
 الكلام الجريح بضوء،
 هذا، وإن يكن
 شبه إله يخلق ما يشبه أرضاً
 إنما يفتقد الرحمة، ولا ينفذ
 إلى الحقيقي، الذي ليس إلا ثقة، لا يحس
 بانجراف الغيمة الكبير
 يريد أن يبنى! ولو محض
 أثر صاعقة، منهك، ليحفظ
 في الخلاء عدم شكل ما،
 وهذا، هو أيضاً، حلم، لكن دون سعادة،
 ومن دون دراية ببلوغ الأرض الوجيزة.

ما يعني هنا "الانجراف" الأدونيسي كله؟ عدم دراية، أولاً، ببلوغ وجازة
 اللغة، أرضها الحق. وعدم التوفر على قراءة شاملة للمقطع تضمن لكل بيت
 علاقته المنطقية-الشعرية بسابقه ولاحقه. وهذه، بطبيعة الحال، مثلية عمل،
 وشاكلة تذوق وطريقة قراءة. وكذلك وأولاً وأخيراً، شعرية.

مساوىء الترجمة الكلية

إلى عدم فهم وظائفية عناصر اللغة الفرنسية، وعدم الدقة في القراءة،
 يظل أدونيس مولعاً بالترجمة الكلية التي تقود إلى أجد شرين: إضاعة
 المقصد الحقيقي للشاعر، أو تخفيف الشحنة الشعرية لمقاله، بل إتلافها.

هكذا، ففي ص ٤٥ (ص ٤٧ من الأصل)، يترجم: "la tête"
 "quadrillée إلى: "راسك مجزأ في مربعات"، ولا شك إنه انطلق هنا من
 كون الفعل "quadriller" يتضمن على رقم الأربعة: جزأ الشيء إلى أربع،
 أي مرّقه إرباً. كان في مقدوره الإكتفاء بـ: "راسك مجزأ" أو مهشّم، ففي
 تعبير "في مربعات" دقة كاريكاتورية. ثم إن المفردة نفسها في القاموس
 الحربي تفيد الحصار. وفي القطعة نفسها ترجم:

"Et tu régnaï enfin absente de ma tête"

ترجمها إلى: "وكننت أخيراً تملكين غائبة عن رأسي". وإذا كان فعل "régner" يُشير إلى الملك، بمعنى الحكم والسيادة، فليس من المألوف في العربية، خصوصاً العربية الحديثة، أن يشير الفعل "يملك" إلى ذلك. مايقصده الشاعر هو ببساطة: "كنت تحكمين" أو "تسودين".

في ص ٤٨ (ص ٥٠ من الأصل) وفي مواضع أخرى عديدة، يترجم الفعل "frapper" بمعناه الحرفي حيثما يستدعي المقام تجاوز الحرفية: "أي شحوب يضربك" مقابل "Quelle pâleur te frappe". الحال، إن الشحوب، كالحزن، أو القنوط، أو أية حالة شعورية أخرى، لا يضرب في العربية، وإنما "يلفح" أو "يضيب"، أو "يهيمن على"، أو "يستبد بـ"، إلخ... كذلك هو الأمر مع التعبير "mal éclairée" في ص ٥١ (ص ٥٣ من الأصل):

"Blanche sous un plafond d'insectes, mal éclairée de profil!"

ترجمها إلى: "بيضاء تحت سقف من الحشرات، سيء الإضاءة، جانبي". أولاً، أخطأ أدونيس إذا عزا صفة "سيء الإضاءة" إلى السقف، وهي ممنوحة من الشاعر لـ "دوف" نفسها، إذ وضع الصفة بالتانينث mal éclairée، و"السقف" plafond مذكّر. ثم أن "سيء الإضاءة" ترجمة آلية لاتفي بالغرض كـ "قليل الإضاءة" أو "غير المضاء كفاية" وهو المقصود.

كذلك يترجم في ص ٥٨ (ص ٦٠ من الأصل): "Douve géniale" إلى "دوف عبقرية" لأن في جذر الكلمة génie (عبقرية)، والصفة génial إنما تحيل في الفرنسية إلى المروعة.

وفي ص ٧٦ (ص ٨٠ من الأصل)، يترجم:

"Quelle maison veux-tu dresser pour moi?"

إلى: "أي دار تريد أن ترفع من أجلي؟"، لأن في الفعل "dresser" معنى "يرفع" أو "ينصب". وماسمعنا في العربية بالدار «تُرفع»، بل هي تُبنى وتُشيد، إلخ...

في ص ١٢٠ (ص ١٣٨ من الأصل) تبلغ الآلية حدوداً مريعة:

"Je ne sais si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi
D'un grand coeur l'arme enclose dans la pierre."

يترجمها إلى:

"لا أعرف إن كنت منتصراً غير أنني قبضت
بقلب كبير على السلاح المخبأ في الحجر."

"قلب كبير" (ما حجمه؟ وما وزنه؟) مقابل "grand coeur" ، وهو
تعبير يعني "بقلب راضٍ"، "بطواعية"، "بكل سرور". ! لاشك أن "بقلب كبير"،
في ما وراء جانبها المضحك، لا تفيد معنى "طوعية". كان في مقدوره على
الأقل أن يقول: "بقلب فياض" أو "أريحي".

مرة أخرى تعود شبكة الصفات المسبوقة بالظرف "mal" في ص
١٤٠ (ص ١٤٨ من الأصل)، يترجم:

"Du feu renoncé, du feu mal éteint"

إلى: "لنار المهجورة، النار التي لم تطفأ جيداً". والتعبير يشير إلى
النار التي ما برحت تتسعر، إذ لم يُحسن إطفائها، فما أكثر التعبير هنا
ركاكة! في ص ٢٧٥ (ص ٢٨٧ من الأصل) يترجم:

"Ta souffrance n'est pas en toi, ta joie moins encore"

إلى "عذابك ليس فيك، وفرحك أقل وجوداً أيضاً". الحال، إن
"moins" (أقل) لاتفيد هنا "الأقلية" أو "القلة"، وإنما إشتراك الشينين في
عدم الوجود، أي ما يصاغ على نحو:
"ليس عذابك فيك، ولا كذلك فرحك".

في ص ٢٨٠ (ص ٢٩١ من الأصل):

"Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore"

يشير الحرف "à" في الفرنسية، عندما يسبق مصدراً، إلى
الوشوك: à venir ، تعني ما هو بصدد المجيء، أي القادم (كما في عنوان
كتاب بلانشو الشهير "Le livre à venir": "الكتاب القادم"، الكتاب
الموعود بالولادة). وهنا كان الشاعر في بيت سابق قد وصف الله باللوجود
"Dieu qui n'est pas" ، ثم عاد في البيت الحالي فنعتته، أولاً، بالغمامة
(Dieu nuée) ثم بالطفل ("Dieu enfant") ، ثم بالجنين
المرشح لأن يولد: "et à naître encore". وعندما يترجم أدونيس
إلى: "الإله السحابة، الإله الطفل ولكي يولد أيضاً"، فلا يقدم شيئاً ذا بداهة

قطر بل يثبت عدم فهمه للاداء الدلالي للحرف الصغير "à" . طالما خذلت
العناصر الصغيرة أدونيس. وفيها امتحان الشعر كله. نقّة المعنى وفداحة
القصيدة.

في ص ٢٩٢ (ص ص ٣٠٣-٣٠٤ من الأصل)، يترجم:

"denses comme des langues non révélées"

إلى: "الكثيفة كلفات غير موحاة" لأن في "révélation" معنى
"الوحي" وهذا لا معنى له هنا. يقصد الشاعر "كثيفة كلفات غير مكتشفة".
لفات لم نفهمها بعد، لم ن فكّ أبجديتها. غير مستجلية بعد، غير واضحة.
والوحي هو أصلاً الكشف. هذا أولاً. وثانياً فما هو يعود إلى ركافة تعبيرات
من مثل "جيداً" الصفحة نفسها والتالية لها:

"... Le soleil de l'aube

Et le soleil du soir, l'illuminé, mènent bien ..."

يترجمها إلى "شمس الصباح/ وشمس المساء، المنور، تقودان
جيداً...." نسباً صفة "المنور"، إلى المساء، وهي هنا للشمس. وقال "تقودان
جيداً" وكانت الفصاحة ستملي عليه "تحسنان قياد...." ("محراث الذهب
الكوني). والترجمة، كالشعر، مسألة حُسن قياد.

في ص ٣٠٧ (ص ٣١٧ من الأصل)، نقف على فظاعة أخرى من
فظاعات الترجمة الآلية. إنها قصيدة "المشتت، غير المنقسم". يبدأ الشاعر
جميع مقاطعها تقريباً بنوع من الـ "نعم" المهمازية، يحدّ بها الروح، ليلاً، من
أجل تحقيق وضوح إضافي للكيان: "نعم، في الليل...."، "نعم، عبر
الصوت...."، "نعم، عبر الباب الذي يهتز"، "نعم، عبر الذروة المضاعفة"، "نعم،
عبر عوسج الذروات"، "نعم، عبر هذا المكان". بهذه الـ "نعم" الحائّة الدافعة،
افتتح الشاعر القصيدة بالقول:

"Oui, à la vitre

Dans un essai de fuir

A heurts sourds".

واضح أنّ الشاعر يحدّ الروح على أن تهرع حتّى إلى النافذة
كالطائر، محاولة الإفلات عبر ارتطامات متتالية. يمكن أن نجد ضالّتنا هنا
في صياغتين، فإمّا القول:

"نعم، إلى: زجاج النوافذ

في محاولة للهرب

بارتطامات صمَاء"

أو:

"نعم، بإزاء زجاج النوافذ

في محاولة للهرب

بارتطامات صمَاء"

ولكن أدونيس يترجم:

"نعم لزجاج النوافذ

إذ يحاول الهرب

باصطدامات صمَاء."

فأصبحت "نعم" صيغة تأييد ومباركة لزجاج النوافذ، الذي أصبح هو من يحاول الهرب وليس الروح نفسها غير ارتطامات صمَاء بإزائه! كان من شأن انتباه بسيط لوظيفة "نعم" التي تتكرر عشرات المرات في المتبقي من هذه المطولة أن تقلل عشرة أدونيس في المقطع الإفتتاحي. ولكن - وسنجد على هذا شواهد أخرى - لا يبدو المترجم معنياً بالرجوع إلى موضع أو مقطع سبق وأن مرّ به، ولو على سبيل المراجعة والتدقيق. فلا اللواحق تصبح لديه السوابق ولا الأخيرة لها تأثير أو إضاءة متبادلة على اللواحق. فآين الكلام عن القصيدة كمنظومة عضوية؟ وما معنى ترجمة يقام بها بهذه الارتجالية، بهذه السرعة، بل بهذا النزق كلّ؟ في القصيدة نفسها يترجم (ص ٣٠٩، ص ٣١٩ من الأصل):

"Oui, par la cime éclairée

Une heure encore".

إلى: "نعم، عبر الذروة المضاءة

ساعة كذلك."

وليس لـ "ساعة كذلك"، معنى واضح في العربية. هل المقصود أننا نمر عبر الذروة ساعة مثلما قضينا بإزاء سواها ساعة؟ ولكن هذا غير موجود في القصيدة، ثم إن هذا لا معنى له. تفيد العبارة ببساطة:

"ساعة أخرى."

أي: نقف أمام امتحان "الذروة ساعة أخرى، فلانتعجل رحيلنا. علّ الشيء، هذا الذي ثمة عنه سؤال، ومقال، ينبثق هاهنا، من صميم هذه الساعة ؟

على أن القصيدة "لونان" (ص ٢٥٧ ، ومايليها في الترجمة، ٢٧١ ومايليها من الأصل) توقفنا على فظاعة محزنة نتوقف عندها في ختام هذه الفقرة. وهي تقدم، في باقة، نماذج على الخلط بين الضمائر الزمانية والمكانية من جهة وانعدام القراءة الإمعانية من جهة ثانية. وكذلك، وخصوصاً على عدم إفادة المترجم من مقاطع كان مرّ بها وهي تقدّم له، لو تمنّ فيها، إضاءات كافية لما يلحقها. هكذا، بصدد مجموعة بونفوا الأخيرة، "في خديعة العتبة"، توقف ستاروينسكي طويلاً في مقدمته التي قلنا أن أدونيس صدّر بترجمتها هذا العمل، توقفت عند أهمية البداية من جديد في هذه المجموعة. بداية "ممارسة بوصفها شرط التقدّم". تحدّث هنا عن "لحظة الانفصال"، ودعاها بـ "إلى الامام". وهذا كلّ يترجمه أدونيس في المقدمة، بلا إشكال. لكن ما أن يأتي إلى القصيدة التي تبرز فيها هذه "الامامية" بالتعبير الصريح، حتّى يعاجل إلى طمسها وإبادتها:

"Plus avant que l'étoile
Dans le reflet
Creusent deux mains qui n'ont pour retenir,
Que leur confiance".

وكذلك أبعد :

"Plus avant que l'étoile
Qui a blanchi
Trouve l'agneau le berger
Parmi les pierres."

وأبعد أيضاً:

"Plus avant que l'étoile
Dans ce qui est
Se baigne simple l'enfant
Qui porte le monde"

مقاطع تتحدث عن استباق النجمة، عن الذهاب أبعد منها، ومن الطبيعة، بحثاً عن "المكان الحقيقي":

"أبعد من النجمة
في الإنعكاس
تبحث يدان ليس لديهما ما يتمسكان به
سوى ثقتهما"

و:

"أبعد من النجمة
التي ابيضت
يجد الحمل الراعي
بين الأحجار".

و:

"أبعد من النجمة
في ما هو
يستحم بسيطاً الطفل
الذي يحمل العالم".

الحال، في كل مرة ترد فيها عبارة "Plus avant que l'étoile"،
يترجم أدونيس إلى: "كثيراً قبل النجمة". لو كان الشاعر يريد الزمانية،
لقال "avant l'étoile"، فهذه وحدها تفيد الـ "ما قبل"، وليس لـ "كثيراً" هنا
من معنى. لو قصد الشاعر هذا، لقال: "longtemps" (طويلاً، قبل...)،
وهكذا فلا المقدمة المسهبة ولا منطق القصيدة أفادا المترجم في عمله. لم لم
يحلّ محلّهما، ياترى، حدسه الشعري ليتساءل عن معنى تعبير "كثيراً قبل
النجمة" الذي يعرقل انطلاقة المقاطع بكل كتلتها الجامدة هذه؟

ملاحظات ناجمة عن الزيادة والحذف

ثمة في كلّ كتابة بعض العناصر التوكيدية التي تمنح الخطاب مزيداً
من الدقة، أو التفصيل، أو الحدة. عدم الأخذ بها بعين الاعتبار، خصوصاً
عندما يستدعيها إيقاع الجملة، من شأنه أن يُضعف هذه الدقة أو التفصيلية
أو الحدة في النص الناتج عن الترجمة. من هذه العناصر، المفردة: "كلّ" (أو
"جميع")، التي نلاحظ لدى بونفوا ولعاً خاصاً بها، ولدى أدونيس ولعاً
خاصاً وغريباً بإزالتها. هكذا، على سبيل التمثيل لا الحصر: في ص ٣١ (ص
٣٣ من الأصل)، يختزل: "toutes choses d'ici" ("جميع الأشياء

ههنا") إلى "أشياء المكان"، وفي ص ٧٠ (ص ٧٢ من الأصل) "Tout là bruit de l'orage" ("هدير العاصفة كلّهُ") إلى "هدير العاصفة"، وفي ص ٧١ (ص ٧٤ من الأصل)، "au delà de tout chant" ("أبعد من كل نشيد") إلى "فيما وراء النشيد".

هناك أيضاً بعض التعبيرات أو طرائق لتدوير العبارة خاصة بكل شاعر أو أثيرة لديه. يمكن أن تكون موجودة من قبل في اللغة، إلا أنه "يستأثر" بها ويؤثرها على سواها، حتى لتصبح خاصته. ألا تكون موجودة من قبل، فتكون من اجتراحه. لرامبو جُمْلَه، ولبيرس إيقاعاته، ولريلكه صياغاته، إلخ... هذه الصيغ المخصوصة، يجب أن يميزها المترجم، ويعمل على عكسها في لغته حتى إذا استدعى منه ذلك "لي" لغته أو "قصرها" حتى تقبلها، مطوّعاً "نشازها" الممكن رويداً رويداً. إنها بعض خطوط قوّة النص الأصلي، إليها يتجه انتباه المترجم الحق، وعليها يركز جهده. وإيف بونفوا، كشاعر، لديه هو أيضاً صيغ مخصوصة يميزها القاري، المواظب والفقن. منها صيغة "il y a que": "هناك أن"، أو "ثمة أن"، أو "حدّث أن"، أو "حاصل أن"، أو "كان أن"... هذا يكتب في ص ١٣١ (ص ١٢٣ في الترجمة):

"Il ya que la transparence de la flamme
Amèrement nie le jour"

يترجمها أدونيس إلى:

"وشغافية اللهب

تنكر، بمرارة، النهار"

وكان عليه في نظرنا أن يحاول عكس الصيغة الأصلية بأي ثمن، كان

يقول :

"هناك أن شغافية اللهب

تنكر، بمرارة، النهار"

ليست هذه الـ "هناك أن" صيغة زائدة. بل هي تمنح ما يليها صفة

العجب، وتسميه بعلامة التهديد. في المقطع التالي نقرا:

"Il y a que la lampe brûlait bas"

يترجم أدونيس إلى :

يشتعل المصباح ناحلاً

وهي في الواقع: "كان أن ظلَّ المصباح يشتعل بخفوت". واضح من هذه الصياغة أن هذا بالذات، أي خفوت الضوء، وهو كناية عن مرئية الكون، هو ما كان الشاعر يخشاه. تخفيف الهول أو التعجب حاصل في صفحات أخرى. في ص ١٤١ (ص ١٤٩ من الأصل) مثلاً:

"Il y a que les doigts s'étaient crispés"

يترجمها إلى: "كانت الأصابع قد تشنجت"، والأقرب إلى "انفعال الشاعر": "كان أن تشنجت الأصابع". وفي ص ١٥٠ (ص ١٦١ من الأصل):

"Il y a qu'une épée était engagée
Dans la masse de pierre"

يترجمها، ببرودة، إلى: "كان سيف ينخرط/ في مادة الحجر"، والأقرب إلى الأصل: "حدث أن كان سيفٌ يمتدُّ/ في كتلة الحجر".

في مواضع أخرى تفقد الصياغة صرامتها الضرورية، كما في موضع سابق، في ص ١٣١ (ص ١٣٩ من الأصل):

"Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire;
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix".

يترجمها أدونيس إلى:

"لم يكن بدُّ من الهدم والهدم والهدم،
كان لا بدُّ للخلاص من هذا الثمن".

الأقرب إلى حرارة الأصل وتوكيديته، القول، رغم كل حشوية ظاهرية، وأبعد منها:

"كان أن لم يكن بدُّ من الهدم والهدم والهدم
كان أن الخلاص لم يكن ثمنه إلا هذا".

لما كان "معنى" النص مشروطاً بإيقاعه، متكافلاً وإياه بما لا فكاك منه، فإننا نعجب من تحويل إيقاع بونفوا الثلاثي هنا (كان أن/ لم يكن بدُّ/ من الهدم...) إلى إيقاع ثنائي محض (لم يكن بدُّ/ من الهدم...). ففني هذا تشويه وبتر.

في القطعة نفسها، وهي أساسية في عمل الشاعر، وعنوانها وحده

يلخصُ فلسفة: "النقص (بمعنى اللأ - كمال) هو الذروة"، نقف بإزاء تشويه
آخر. كتب الشاعر، عارضاً فلسفته هذه:

"Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte".

واضح أن استخدام الفعل هنا بصيغة المصدر (aimer, nier) إنما
يفيد التقرير الفلسفي، بمعنى أن هذا هو ما ينبغي أن نعمل به:

"أن نحب الكمال لأنه العتبة
لكن أن ننكره ما أن نعرفه، وننساه ميئاً".

يترجمه أدونيس إلى:

"نحب الكمال لأنه العتبة
لكننا ننكره منذ أن معرفه، ننساه ميئاً".

هكذا لا تفهم من نبر العبارة أن هذا هو ما ينبغي أن نفعل به، وإنما
أنه يشكل، بادئ ذي بدء، جانباً من الطبيعة البشرية، فنحن، في العادة،
"نحب الكمال"، لكننا "ننكره"، إلخ... وبين المعمول به والمطلوب انتهاجه مسافة
تحتلها بالضبط... فلسفة الشاعر.

إلى جانب الحذف، عن سهو أو لمدارة الصياغة العربية من دون
تكليف النفس عناء البحث عن صيغ بديلة، تدخل في هذا الباب الزيادة من
أجل الإيضاح أو بفعل العجز عن إيجاد الواجهة المطلوبة، والتقديم والتأخير
لبواعث مشابهة. وكذلك، وخصوصاً، عدم التردد أمام النثرية والركاكة حيثما
تتطلب ترجمة بيت أو مقطع عناء إضافياً.

في ص ٥٩ (ص ٦١ من الأصل)، عكس:

"Les yeux ventent sur quels passagers de la mort..."

ب: "تجلب العين الريح لعابري الموت"، وهذا تفسير ونثرية ومصادرة،
وكان في مقدوره أن يقول مباشرة: "تنفخ العينان" أو "تعصف العينان".

وفي ص ١٣٥ (ص ١٤٣ من الأصل) يلجأ إلى التفسير مقابل: "Où
se déchirera la rosace du feu" فترجم إلى: "حيث سيتمزق
زجاج النار الدائري". الحال أن "rosaces" تدعى في العربية به:
المخرمات أو "النجميات"، لأن أشكالها تشبه النجمة أو الوردة (من هنا

تسميتها الفرنسية: rosaces، وتجد فيها الوردية: rose) وهي تكون، في الأبنية، من الزجاج أو الخشب.

في ص ١٥٦ (ص ١٦٩ من الأصل) تبلغ التفسيرية حدود الإضحاك، إذ يترجم أدونيس:

"Qui est dans la grisaille et l'acanthé des morts"

يترجمها إلى:

"التي هي في رتبة الموتى والنباتات التي تزين قبورهم."

الحال، أن النبات المقصود معروف في العربية تحت إسم "الأقنثة" وكانت "أقنثة الموتى ورتائبهم" ستظل عبارة وافية وجميلة.

أضف أن ترجمته لـ: "grisaille" طوال هذا العمل الضخم إلى "رتابة" فحسب تنطوي على اختزال وفقر. ففي أصل الكلمة: "gris" أي الرمادي. إنها تعني الرمادية، والاكفهرار خصوصاً.

في ص ١٨٠ (ص ١٩٦ من الأصل) يفسر أيضاً:

"Sur les pentes ocres d'un corps "

يفسرهما بـ :

"على منحدرات جسم، بلون التراب الصلصالي"، وكان له أن يكفي بـ:
"على منحدرات جسم، مغراء".

على النحو ذاته الذي يلجأ فيه إلى تفاسير عقيمة، تراه يقوم بإدغامات اختزالية. كما في ص ٣٠٦ (ص ٣١٦ من الأصل):

"Là sur le seuil

le fer en paix de l'étoile"

يترجم إلى: "هناك على العتبة/ الحديد في سلام النجمة"، بدل: "هناك، على العتبة/ حديد النجمة، الذي هو في سلام"، أو "... / حديد النجمة، في سلام". فالذي هو هنا في سلام ليس النجمة، وإنما الحديد، ولو أراد الشاعر أن يذهب مذهب أدونيس لقال:

"Le fer dans la paix de l'étoile".

"النحو يلزم الفكر"، كتب جورج شحادة. وكان أن ترجمه أدونيس أيضاً.

هناك إلى هذا مقاب صياغية نابعة من إهمال المترجم لشكليات لغته.
كالقوافي المتكررة في غير موضع، وهو أمر غير محبب في الترجمة. مثال
واحد بين أمثلة عديدة، ص ٧٩ (ص ٨٣ من الأصل):

"على دروب دكنا،
كنت أشارك الحجر نومه،
ومثله كنت عمياء..."

وكان سيقدر، للتخلص، أن يكتب: "وكنت عمياء مثله". كذلك، فإن لعبة
التذكير والتأنيث تستدعي انتبهاً خاصاً من كل مترجم حصيف. يحدث أن
يكون مذكّر في لغة مؤنثاً في أخرى، والعكس. الشمس (soleil) مؤنث في
العربية ومذكّر في الفرنسية. والقمر (lune) مؤنث في هذه ومذكّر في تلك.
ويحدث أحياناً ألا يصاب المناخ النفسي لقصيدة أو نص بأي ضرر أو نقص
لدى تحوّل مذكراً إلى مؤنث أو العكس. لكن يحدث أيضاً أن تكون جميع
استعارات النصّ وصوره وقيمه محصورة حول التأنيث أو حول التذكير بحيث
أن تحوّل الجنس يفسد هنا النظام التصويري القيمي كلّهُ. ممّا يضطر
المترجم أن يبقى على التذكير أو التأنيث بالرجوع إلى إسم آخر للعنصر
المقصود، ينتمي إلى الجنس المنتمي هو إليه في النص الأصلي. هكذا نجد
في قصيدة "la beauté" (الجمال) لبونفوا (ص ١٢٨ من الترجمة، ص
١٣٦ من الأصل) أن "الجمال" (وهو في الفرنسية مؤنث) منذور إلى عقاب
يُساق إليه تماماً كما كانت السواحر يُسَقَن قديماً إلى المحرقة أو الدولاب أو
عمود التشهير. ودلالة الانوثة لاصقة هنا بالمعنى، بحيث لا يمكن للتذكير إلا
أن يعود على القصيدة بتشويه بالغ:

"Celle qui ruine l'être, la beauté,
Sera suppliciée, mise à la roue
Déshonorée, dite coupable, faite sang
Et cri, et nuit, de toute joie dépossédée"

بدل "الجمال"، الذي سيذكّر "العنصر" هنا ويبعد عنه جميع دلالات
المهانة والشرف المتلوم وبقية عناصر الانتقام الموجّهة كلّها انثوياً، سيتوجّب
التفكير بمقابل أنثوي للجمال، "الفتنة" مثلاً (وسيمكن بالطبع العثور على
بدائل أخرى):

"هذه التي تهدم الكيان، الفتنة"

سَيُنْكَلُ بِهَا، سَتَعَذَّبُ عَلَى الدُّوَلَابِ،
وَتُسْرَبُكَ بِالْعَارِ، وَتَجْرَمُ، وَتُدْمَى
وَتَصِيرُ صِرَاحاً، وَلَيْلاً، وَتَجْرَدُ مِنْ كُلِّ فَرْحٍ

إِلَّا أَنْ أَدُونِيسَ (الذي استعَرْنَا هَذَا تَرْجُمَتَهُ بَعْدَ تَصْحِيحِهَا)، يَتَرْجَمُ
بِبَسَاطَةٍ إِلَى:

"هَذَا الَّذِي يَهْدِمُ الْكَيَانَ، الْجَمَالَ، إلخ..." لِلْقَارِئِ أَنْ يَتِمَعَّنَ فِي
الصِّيغَتَيْنِ، التَّنْكِيرِ وَالتَّانِيثِ، وَيَرَى كَمْ أَنَّ الْمُؤَنَّثَةَ هِيَ الْأَنْسَبُ.

وَيُسَمُّونَ هَذِهِ صِيَاحَةً عَرَبِيَّةً!

إِلَى هَذَا كُلِّهِ تَنْضَافُ مَتَاعِبُ صِيَاحِيَّةٍ تَتَعَلَّقُ بِأَمْعَالِ الْمُتَرْجِمِ لِعَرَبِيَّتِهِ.
هَذَا أَمْرٌ مَفَاجِئٌ مِنْ لَدُنْ مُتَرْجِمٍ -شَاعِرٍ عَرَفَ بِمِرَامِنَتِهِ عَلَى مَا قَدْ تَمَكَّنَ
دَعْوَتُهُ بَعْلُوَ الْبَيَانِ. لَدَيْنَا، بِكَامِلِ التَّوَاضُعِ، مَلاحِظَاتُنَا عَلَى الْبِلَاغَةِ
الْأَدُونِيسِيَّةِ، الَّتِي نَحْسِبُهَا، وَلَسْنَا الْوَحِيدَيْنِ فِي هَذَا، عَلَى قَدَرِ لَا بَأْسَ بِهِ
مِنَ التَّقْلِيدِيَّةِ وَالْعَجْزِ عَنْ اتِّبَاعِ "التَّحْلِيلِيَّاتِ" الْغَنَائِيَّةِ أَوْ الْاِقْتِضَاسِيَّاتِ
التَّعْبِيرِيَّةِ الْبَالِغَةِ الْحَدَاثَةِ. لَكِنْ لَيْسَ هَذَا مَجَالُ التَّعْبِيرِ عَنْ هَذِهِ الْمَلاحِظَاتِ.
الْمُهِّمُ هُوَ أَنَّ أَدُونِيسَ إِذْ يَنْسَى الْاِعْتِنَاءَ بِالنَّجْوِ الْمُتَرْجِمِ بِالْاِعْتِمَادِ عَلَى أَصُولِ
"فَصَاحَتِهِ" نَفْسَتَهَا، فَهَذَا مِمَّا يَطْرَحُ أَكْثَرَ مِنْ سَوْأَلٍ حَوْلَ تَفَانِيهِ فِي عَمَلِهِ
كَمُتَرْجِمٍ وَحَوْلَ إِيقَاعِ عَمَلِهِ فِي هَذَا الْمِيدَانِ.

هَكَذَا تَرَاهُ فِي ص ٢٣٦ (ص ٢٥٤ مِنَ الْأَصْلِ) وَهُوَ يَوْرِدُ: "تَنْظُرُ إِلَى
النَّهْرِ الْأَرْضِيِّ يَتَدَفَّقُ / فِي الْأَعْلَى وَالْأَسْفَلَ..."، وَكَانَ أَكْثَرَ فَصَاحَةً أَنْ يَقُولَ:
".... يَتَدَفَّقُ / سَعْدًا وَنَزْلًا". وَفِي أَحْيَانٍ كَثِيرَةٍ يُلْجَأُ إِلَى عِبَارَاتٍ نَثْرِيَّةٍ غَيْرِ
مُقْتَصِدَةٍ، كَمَا فِي ص ٢٩٠ (ص ٣٠١ مِنَ الْأَصْلِ) حَيْثُ يَوْرِدُ: "زِدْ عَلَى ذَلِكَ
أَنَّ الرَّجُلَ كَانَ يَقْتَرِبُ"، وَكَانَ فِي مَقْدُورِهِ أَنْ يَعْكُسَ "d'ailleurs" بِـ "ثُمَّ":
"ثُمَّ إِنَّ الرَّجُلَ كَانَ يَقْتَرِبُ". وَغَالِبًا مَا يَنْجُمُ ثَقُلُ الْعَرَبِيَّةِ مِنَ التَّرْجُمَةِ الْحَرْفِيَّةِ
أَوْ الْمَغْلُوطَةِ الَّتِي قَدَّمْنَا عَلَيْهَا نَمَازِجَ كَثِيرَةً. كَمَا فِي ص ٢٣٧ حَيْثُ كَانَتْ أُنْثَى
قِرَاعَةٌ نَابِهَةٌ سَتَدْفَعُهُ إِلَى الشُّكِّ بِـ "كَثِيرٍ" هَذِهِ الَّتِي تَتَقَلُّ بِجَهَامَتِهَا عَلَى الْمُقْطَعِ
كُلِّهِ:

"نَعَمْ، مِنْ أَيْنَ الْبِدَاهَاتُ الْكَثِيرَةُ عَبْرَ كَثِيرٍ
مِنَ الْأَلْغَازِ، وَكَثِيرٍ مِنَ الْيَقِينِ أَيْضًا، وَحَتَّى
كَثِيرٍ مِنَ الْفَرْحِ، الْمَصُونِ..."

كان الشاعر قد كتب (ص ٢٢٥):

D'où, oui, tant d'évidence à travers tant
D'énigme, et tant de certitude encore, et même
Tant de joie, préservée ?..."

أي ببساطة، وبعد تصحيح ترجمة أدونيس:

"عبر هذه الألغاز كلها، وهذا اليقين كله أيضاً، وحتى
هذا الفرح المصنوع كله؟"

وأحياناً، تقلت من انتباهه حتى تكرارات ثقيلة كهذه الـ "أن" الحاضرة
هنا في سطر واحد مرتين، والتي تأتيها "إلا" لتزيدها ثقلًا: "كنت أود أن أغنيه
بالأ يكون إلا صورة"، وكان في مقدوره أن يخففها مرتين، كأن يقول: "كنت
أود أن أغنائه بالأ يكون سوى صورة". وفي أحيان أخرى تنتج اللا-فصاحة،
وبمفارقة، من إفراط في "التفاسيح" ومن انتشار مفردات لاهوتية الانحدار
يدخلها أدونيس في نص حديث من دون استنتاج ولا تفكير، كصفة "الخير"
مثلاً في البيت التالي (وليس هذا هو الموضع الوحيد الذي يستخدمها فيه):
"إنبعث أيها الصوت البعيد، الخير...". لقد وضع المفردة الأخيرة مقابل
"benéfique" وكان في مقدوره أن يستخدم المصنوع أو "المنعش"
و"الطيب"، إلخ... كذلك هو الأمر في استخدام "باطل" مقابل "vain"
و" inutile"، وكانت مروحة كاملة من المفردات، منها "العبيث" وغير
المجدي، ستفي غرضه. ولما كان من أبسط مبادئ الاستمولوجية أن الأخطاء
نفسها لها ثوابت وقوانين تحكم تواترها و عملها، فإنك لتجد من وراء الكثير
من أخطاء أدونيس موجّهات لاهوتية لم يُصَفْ منها لغته، أي فكره. في ص
١٠١ يورد "موعظة" مقابل oraison، وهي في الواقع "صلاة". صحيح أن
الصلاة في الكنيسة تظلّ مصحوبة بالموعظة والخطبة دائماً، لكن، أكثر من
"الموعظة"، تظلّ "الصلاة" قابلة لتوجيه غير لاهوتي، إذ يقال "صلاة مادية"،
و"صلاة أرضية"، إلخ... الأمر نفسه مع "prestige" التي يترجمها هنا (ص
١٨٧ مثلاً)، ولدى بيرس، بـ "الحظوة". (حظوة عند من؟، وياسم أي عُرف؟)،
وكان سيجد إشراقاً أكثر جدّة وتوافقاً مع الشاعر المترجم في مفردات من
قبيل "البُرة" "الإنطلاق" أو "اللمعان"، إلخ...

تذويب الخلفيات الأسطورية والدلالات المرجعية

من الآفات العارمة في متن ترجمات أدونيس (لا هذه فقط) إهماله للخلفيات المرجعية (تاريخية و بسيكولوجية وسواها) للعديد من المفردات في القصائد المترجمة. معروف أن الشعر الحديث (والأجنبي منه بخاصة)، لم يعد على غيراكتراث بالمعرفة الكونية وفروعها من ديانات وتواريخ وفنون وأعمال. ليس يمكن فهم شعر بيرس من دون الإحاطة بمفرداته المشتقة من التاريخ والقانون وعلوم الأحياء والحشرات والطيور والنبات. ولاريلكه من دون الأديان والفنون التشكيلية. الأمر نفسه مع بونفوا في مواضع عديدة. الحال، أن أدونيس يهمل التعريف بالمفردات المرجعية. ربّما كان يجد هنا عذراً... فعلى حاجة القارئ، العربي غير المتوقّر بعد على المراجع المفصلة ودوائر المعارف الكاملة، أو الذي لم يستدخل بعد مراجعة المعاجم ودوائر المعارف في حياته اليومية كبتية قراء العالم، نقول على هذا قد يجد أدونيس عذره في أنه يريد تقديم ترجمة أدبية لا ترجمة محقّقة، وأنّ جهد التحقيق والتعميش على النصوص أمر مستحبّ ولكنه غير واجب. لكن، على افتراض أننا نقبل بهذه التعلّة مع معرفتنا بظروف الثقافة العربية، فما من مترجم في العالم ليهمل تعبيراً أجنبياً (في غير لغة الشاعر المترجم) من دون أن يعرف به أو يترجمه بعد أن يثبته في لغته الأصلية التي وضعه بها الشاعر. ذلك أن معرفة النص، خصوصاً عندما يكون قصيدة، تظلّ رهينة بمعرفة هذا العنصر (وبالأخص في قراءة عضوية تكاملية للنصّ رأينا أدونيس لم يكن وفيّاً لها في ترجمته). هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فلا يهمل أدونيس التعريف بالمفردات المرجعية فحسب، بل يبدو أنه هو نفسه لم يكلف نفسها عناء الإحاطة بها، ممّا يتمخّض في ترجمته عن تذويبات غريبة.

كمثال على إهمال ترجمة التعبيرات غير الفرنسية، تبرز في ص ٢٢٠ (ص ٢٣٨ من الأصل) ، الجملة: "Andiam, compagne belle..." التي يخطأ أدونيس بالعربية، فتجابه القارئ بلغزها الأليم. إنّ الشاعر نفسه يضع مرجع الجملة، دون جيوفاني، ٣١، ٢، وبالرجوع إلى العمل الأوبرالي المعروف، أو إلى أيّ ناطق بالإيطالية، كان سيقدر أن يدرك أن معناها هو ببساطة: "فلنمضِ يا رفاقي الجميلين". وكمثال على التذويبات الآتية من عدم إحاطة بالشحنة الدلالية والمرجع الحقّ للمفردة، نراه في ص ٦٣ (ص ٦٥ من الأصل)، وهو يحوّل "الأوبول" (obole) إلى "عملة" وليست "الأوبول" أية

عملة، أو عملة كسوها. إنها في الميثولوجيا اليونانية القطعة النقدية التي يمنحها الموتى لمعبّر العالم السفلي "قارون"، ينقلهم في سفينته عبر نهر "الأشبيرون"، رافضاً إيصال كل من لا يحمل هذه القطعة. وهكذا، ففي البيت القائل "...مطبقة فمها / على عملة الجوع و البرد والصمت"، فإنما أمات أدونيس إرنانات ميثولوجية كاملة تعمل عملها عبر الكلمة.

كذلك هو الأمر في الصفحات ٦٥، ٦٧، ٧٤ من الترجمة، إذ يترجم Ménade إلى "ماجنة"، وليست "المينادة" ماجنة كسوها. لقد جاءت "المينادات" ورشقن أورفيوس بالحجارة، ومزقن جسمه غيرةً من غنائه الذي لم يمنعه مع ذلك من الانتشار "في الصنخور والشجر" (ريلكه). عندما يغيب هذا البعد الأسطوري، فكم يخسر من شحنته بيت كهذا الذي يتحدث فيه بونغوا عن "المينادة الغانية"؟ فانية أولاً بمجونها وتكرانها للغناء !

في ص ٢٠٢ (ص ٢١٩ من الأصل) ومواقع أخرى، يترجم أدونيس "son visage de faune" إلى "وجهه الحيواني". وليس إله "Faune" حيواناً كأي حيوان. إن إله "Faune" هو ببساطة، إله الحقول. "حياء، محياً إله الحقول...".

ومثلما يكتب (ص ٢٢٩، ص ٢٤٧ من الأصل "بييتا" كما هي، وهي تمثال "المنتحبة" (العذراء الباكية على ابنها المصلوب)، فهو يورد "Coré" كما هي (كوريه)، بلا تعريف ولا إضاءة، والقارئ العربي لا يعرف هذه الإلهة إلا باسمها الآخر الأكثر شيوعاً: فد "كوريه" هي "برسفونة"، إلهة العالم السفلي، تصعد إلى الأرض مع الربيع. ولا يخفى على القارئ أن ما يطمسه هذا الحجب الأدونيسي المتكرر إنما هو، أولاً، وقبل أي شيء آخر، ما قد نتمكن من دعوته بـ "ربيع القصيدة". ازهرارها الذي إليه تنزع. ونحن معها.

إضافة: "جمعة" المحتجب في ترجمة أدونيس لسان-جون بيرس

في ١٩٧٨، أصدر أدونيس في جزئين ترجمته للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الفرنسي سان-جون بيرس، عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في دمشق. نقول الكاملة "جوازاً، لأنه أغفل في الواقع ترجمة مطوكة بيرس "طيور" Oiseaux، المهداة إلى جورج براك (لك أن تراجع ترجمتنا لها في "الكرمل"، العدد ٢٤، ١٩٨٧). ربما أهملها أدونيس لأنه حسبها مقالة في فن مؤسس التكعيبية وفي "طيوره" وهو سيعترجمها ويصدرها بعد عشر سنوات من ذلك في ملحوظ استدراكي! هذا العجز عن النفاذ إلى قصيدته

والاستدراك المؤكد للعجز متروكان للذهن المتسائل. المهم أن أدونيس أصدر في ١٩٧٨ ترجمته "الكاملة" لأعمال بيرس. وكان قد نشر في العدد الرابع من مجلة "شعر" (بيروت، خريف ١٩٥٧) ترجمته للنص الكامل لـ "ضيقية هي المراكب" الذي يشكل فصلاً أساسياً في "منارات". فهل كانت العشرون سنة ونيف، هذه، كافية ليقارب أدونيس نص بيرس الشعري مقارنة مرضية؟ لا يختلف أحد على صعوبة صاحب "أنا باز" وسعة مراجعه المعجمية والتاريخية. لكن ما فعل أدونيس لتذليل هذه الصعوبة بالبحث والاستقراء والمراجعة وإعمال الذهن وتشغيل حاسة الشك التي لا غنى عنها، كما أسلفنا في القول، لكل مترجم؟ ومرة أخرى، فأيّة أخلاقية للعمل وضع أدونيس في خدمته هذه التجربة؟ إن تمحيصاً لترجمته، عبر درجة مقرونيّتها عبر العربية أولاً، ومدى وفائها لإيقاع الشاعر أو دقتها في تشخيص دلالاته ومراميه ثانياً، ترينا أن هذه الأخلاقية، أو ربّما وجب القول هنا "المثليّة"، لا تقوم، هنا أيضاً، إلا على الارتجال والتقريبية التي تبلغ حدود العدوانية وغياب ما يفترض توفره من حسّ تمحيص لغويّ وواقعيّ وتاريخيّ.

معروفة هي النتائج الباهرة وشديدة الدلالة التي توصل إليها الناقد التونسيّ علي اللواتي في دراسة له عمل فيها على المقارنة بين ترجمة أدونيس ونصّ بيرس الأصليّ. دراسة أصبحت مشهورة في العالم العربيّ وأعيد إصدارها في البلاد العربية في طبعات عديدة، منها: "إعدام خطاب شعريّ"، أوجناية أدونيس على سان-جون بيرس"، دراسة ملحقة بترجمة اللواتي ("أنا باز، منفى، وقصائد أخرى"، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٥).

لمزيد من الفائدة لغير المطلعين على هذه الدراسة القيمة، نقتطف في ختام هذه الدراسة -قبل أن نضيف لها من عندنا- بعض أخطاء أدونيس، التي تفوق على المائة في القسم وحده الذي راجعه اللواتي، (وهو لم يراجع الترجمة الكاملة) قسّمها الناقد إلى أخطاء ناجمة عن "انعدام الدقة"، وعن "الترجمة الحرفية"، وعن "عدم الإحاطة بالإشارات الحضارية والموسوعية" الموظفة من قبل الشاعر، وعن "إبتداع واختلاق" وعن "إهمال وعدم انتباه"، وأخيراً عن "ازدحام الترجمة بتراكيب غير مفهومة":
هكذا يترجم أدونيس:

"... et les provinces mises à prix dans l'odeur solonnelle

des roses..."

إلى: "والأقاليم الموعودة بالمكافآت في أريج الورد الإحتفالي"، والأصح
"والأقاليم المعروضة للبيع في أريج الورد، إلخ..."
ويترجم:

"... tombraux de malheurs inéclos"

إلى: "طنابر من الشقاء غير مقلقة"، والصحيح هو العكس تماماً:
"طنابر من الشقاء لم تتفتح". ويترجم:

"Un grand principe de violence commandait à nos
moeurs"

إلى: "كان مبدأ عظيم للعنف يجمع طبائعنا"، والصحيح: "يحكم
طبائعنا"، أي "يوجهها" ويترجم:

"Nourrices très suspectes"

إلى: "المرضعات الضنينات جداً"، والصحيح هو "المرضعات
المشبهات جداً". ويترجم:

"... et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le
jour"

إلى: "والفكرة الناصعة كالمح ترفع قواعدهما في النهار"، والأصح:
"... تعقد مجلسها في النهار". ويترجم:

"Ceux qui veillaient aux crêtes des collines repliaient
leurs toiles"

إلى: "... هؤلاء الذين كانوا يسهرون في ذروات التلال يطوون
نسيجهم"، والأصح: "... يطوون خيامهم". ويترجم:

"C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en
dire..."

إلى: "هذا هو قطار العالم وليس لي ما أقوله غير الخير"، والصحيح:
"هذا هو سير العالم وليس لي ما أقوله عنه غير الخير". ذلك أن:
"train" تعني هنا السير أو نسبه، ويقال في الفرنسية: "Les choses
vont leur bon train": "الأمور تتبع مجراها الصحيح". ويترجم:

"... les monnaies jaunes, timbre pur..."

إلى: "العملات الصفراء، بدمغتها الصافية"، والصحيح هو:

"العملات الصفرة برنينها الصافي" ، وكان العرب القدامى يتكادون
"من صفاء الذهب" (العملات الصفراء) بالإستماع إلى رنينه بعد قذفه في
الهواء. ويترجم:

"... porteurs d'emplâtre..."

إلى: "حاملو الصفعات (!) "والصحيح هو " حاملوا الجبائر". ويترجم:

"L'homme en faveur dans les conseils"

إلى: "الرجل ذو الحظوة في النصائح"، والصحيح هو "الرجل ذو
الحظوة في المجالس". ويترجم:

"Relations faites à l'Edile"

إلى: "العلاقات محكمة عند قيّم المدنية" والصحيح هو "الروايات مقدّمة
إلى قيّم المدنية"، رجوعاً إلى الفعل "relater" ويعني "يسرد" أو "يروى".
ويترجم:

"...la nuit laiteuse engendre une fête du gui"

إلى: "يلد الليل عيداً لعارضة الصاري" ، والصحيح: "يلد الليل عيداً
لنبات الهدّال". ويترجم:

"Les pluies vertes se peignent aux glaces des
Banquiers"

إلى: "الأمطار الخضراء تسرّح شعرها ببرودة الصيارفة"، والصحيح:
"... تسرّح شعرها في مرايا الصيارفة". ويترجم:

"l'homme de bon ton"

إلى: "... الرجل الطيّب الصوت" والصحيح هو "الرجل المهذّب"،
ويترجم:

"... cet oiseau vert-bronze d'allure peu catholique"

إلى: "... هذا الطائر الأخضر البرونزي، الذي له هيئة شبه
كاثوليكية"، والعبارة الأخيرة مجاز يعني: "ذو هيئة مُربّبة". ويترجم:

"... comme il est dit aux tables du ligiste..."

إلى: "كما يقال على موائد الفقيه"، والمقصود "مثملاً هو منصوهرٌ
عليه في ألواح الفقيه"، بمعنى ألواح قوانينه. ويترجم:

"Laves les bulles et les Chartes et les cahiers du
Tiers-Etat..."

إلى: "إغسلي الاختتام والمواثيق ودفاتر الدولة الثالثة"، على حين لا تشير العبارة الأخيرة إلى أية دولة، ثالثة كانت أم لم تكن، وإنما إلى طبقة العامة أو طبقة الشعب التي قامت في فرنسا وسميت بالثالثة تمييزاً لها عن طبقتي النبلاء والأكليروس (رجال الدين)، و معروف أن عدم الاستجابة لمطالب هذه الطبقة هو الذي قاد إلى قيام الثورة الفرنسية! ويترجم:

"Le Banyan de la pluie prend ses assises sur la ville."

إلى: "كاتب المدينة يرفع فوق المدينة قواعده"، والحال إن الـ "Banyan" هو "تين البنغال". ربما ترجمها أدونيس إلى "كاتب" متوهماً أن المقردة مستعارة من العربية "بيان". لكن متى كانت الترجمة مسألة أوهام وسوانح؟ ويترجم:

"Et peut-être le jour ne s'écoule-t-il point qu'un même homme n'ait brûlé pour une femme et pour sa fille"

إلى: "ولعلّ النهار لا ينقضي كما يشتعل رجل واحد من أجل امرأة ومن أجل ابنتها"، وهنا قتل في الواقع المقطع الجميل الذي يقول: "وقد لا يمرّ النهار دون أن يحترق الرجل الواحد عشقاً من أجل امرأة وابنتها معاً". ويترجم:

"... la taie sur l'oeil des pièces d'eau..."

إلى: "الآراء المسبقة عن أحواض المياه"، وما كان الشاعر يقصد إلا: "الودقة فوق عين أحواض المياه"، بها يكتفي إلى أوراق النيلوفر أو العرائس الطافية على سطح المياه، إلخ... إلخ...

إلى هذا كله يمكن إضافة نموذج شديد الإثارة لبروزه وأساسيته. إنه اختفاء "جمعة" في ترجمة أدونيس لـ "صُور إلى كروسو"، هذا الاختفاء الذي لم يشر إليه الأستاذ اللواتي، فهو نفسه ينوّه في تقديمه لدراسته بأنه لم يراجع جميع ترجمات أدونيس لبيرس، بل اكتفى ببعض القصائد (الجزء الثاني تحديداً) خرج من مراجعتها بحصيلة كانت كما رأى القاريء كافية للدلالة على "كارثية" الترجمة الأدونيسية.

ربما لم يكن عاشق للادب بحاجة إلى تعريفه بحكاية روبنسن كروسو ومغامرته الفريدة كما ابتكرها الكاتب الإنجليزي دانيال دوفو Daniel Defoe (١٦٦٠-١٧٣١) في رواية حملت اسم بطلها عنواناً. رواية أطلقت

شهرتها الآفاق، وحظيت بإعادات صياغة عديدة قدّمت جميعاً نماذج هذّة للتناص، من آخرها وأشهرها هذه التي قدّمها، قبل سنوات، الكاتب الفرنسي ميشيل تورنييه. تسرد الرواية حياة المغامر كروسو المستوحاة من السيرة الحقيقية لألكسندر ساكيرك بعدما كان الناجي الوحيد من بين ركاب سفينة غرقت في الأرخبيل الشيلي. لقد قذفت به الأمواج على شاطئ جزيرة غير مسكونة، وهناك راح يعيد بناء الحياة من حوله في عصاميّة فاتنة. ينقذ، ذات يوم، صبيّاً أسود جاء به إلى الجزيرة، لالتهامه، زمرة من اكلّي لحوم البشر. ثم يجعل منه خادمه، ويسمّيه باسم اليوم الذي أنقذه فيه، وكان يوم الجمعة، ويعلمه لغته، ويشركه في أعماله واكتشافاته. وتستمر الرواية في سرد مغامراتهما معاً، ومجئ أفراد آخرين إلى الجزيرة، وقيام مجتمع كامل يمنحه "البطريك" كروسو نظامه وقوانينه، ويقفل عانداً إلى جزيرته الأصلية، إنجلترا.

تقوم الإستعدادات التي لقيتها الرواية بإعادة معالجتها وتكييفها بحسب منطلقات الكتاب ورؤيتهم للرواية، بعضهم يرى فيها مديحاً للمغامرة الفردية والبناء الخلاق، وبعض آخر يعبّر عنها صورة أو كناية عن المغامرة الاستعمارية. أما عمل بيرس: "صور إلى كروسو"، وهو، بلا شك، الإستعادة الأجمل والأفخم لصنيع دوفو (وهناك أيضاً مسودّات لقصيدة عن عزلة روبنسن لبول فاليري)، فلك أن ترى فيه، عبر لوحات شعرية متتالية، تحية إجلال لعزلة الخالق والفنان، وإيغالاته في اللغة، ولعظمة الرفقة، من ثم، والحوار الإنساني. هكذا يناجي كروسو ربه وقد وجد نفسه مقدوفاً به في الخلاء الكبير:

"في منفى مضاء، وأبعد من العاصفة التي تقصف، كيف أحفظ، سيدي، الطرق التي أهديتني؟"

"... ألن تدع لي غير إيهام المساء هذا - بعدما غذيتني، ذات نهار طويل، من ملح وحدتك، وصيرتني شاهداً على صمتك، وعلى عزلتك، وعلى تفجّرات صوتك المثيرة؟"

في هذه العزلة الخلاقة، الجزيرة (ولنتذكر أن بيرس نفسه، كان، إلى جزيرة اللغة، ابن جزيرة، إذ ولد في "الغوادلوب"، وثمة من يقرأ حساسيته الشعرية وعالمه الحسيّ وسواه قراءة جزيرية) نقول في هذه العزلة، يتخذ مجيء "جمعة" كامل أهميته. إنه "الآخر" الذي يجعل هذه العزلة محتملة،

والطريق إلى المدنية وإلى ولادة اللغة أقل رعباً. والمديح الذي يقدمه له بيرس
يركز، بعدوية، على سذاجته الطيبة وروعة العيد الذي يقاد إليه:
"ضحك في الشمس،

عاجٌ وجثوٌّ على الركبتين خجول، واليدان في أشياء الأرض... يا
"جمعة" كم كانت الأوراق خضراء وظلّك جديداً ويداك معدوتين على
طولهما صوب الأرض، عندما كنت تحرك، قرب الرجل الصامت، السيولة
الزرقاء لأعضائك، تحت الضوء !

— الآن أهديت لك بذلة حمراء، رثة... "

الحال، في كل مرة يتعلّق فيها الأمر بـ "جمعة" ("يا جمعة !")، يكتب.
أدونيس "الجمعة"، كما لو كان الإحتفال موجهاً لليوم من أيام الأسبوع، لا
للشخص الحامل إسمه. هكذا يتفتت الخطاب الشعري ويفقد أحد قطبيه
ويُردّ إلى واحدة فقيرة. من يهدي هنا كسوة حمراء، ولن؟ ومن يحرك قرب
الشيخ الصامت (كروسو) "السيولة الزرقاء لأعضائه"؟ هذا كله لا يهم
أدونيس، الذي ضلّ سواء سبيله إلى القصيدة منذ البداية إذ كتب في
العنوان "صور إلى كروزويه" بحسب النطق الفرنسي، بدل "كروسو" وهو
النطق الإنجليزي الصحيح للإسم Crosöe. ليس هناك بالطبع من محطة
جبرية في الأدب : يمكن أن تكون روائياً عظيماً من دون أن تقرأ
دستوفسكي مثلاً. ومن حقّ أدونيس ألا يعرف أو يتذكّر رواية دوفو التي
درسناها ملخّصة في ثانويات أغلب الأقطار العربية. لكن مرة أخرى
نتساءل: أين عمل الشكّ المبدع الذي يظلّ هو وحده حصانة المترجم وجوهر
فنّه؟ وكذلك (وهنا تتخذ الأخطاء المكتشفة من قبل اللواتي كامل أهميتها):
لماذا يتشبّه أدونيس بعمل الإحساسات والمشاغرة، "متناسياً"، بعناد، جميع
جوانب العمل الأخرى، ماديّة كانت أو واقعية، تراجيدية أو فلسفية؟ ألا يحدّد
هذا شعرية أدونيس نفسه؟ شعرية محض عاطفية؟

أدونيس ونظرية الترجمة:

إذا كان هذا هو الأمر على صعيد العمل والممارسة، فهل يمكن القول،
إلى ذلك، أن لأدونيس تصوراً للترجمة، شعرية للترجمة، أو فلسفة لها؟
لأدونيس في الواقع تصريحات قليلة بهذا الصدد، فهل تخرج هذه
التصريحات من إطار التصورات الانطباعية والاعتقادات التقليدية التي

أصبحت في هذا المضمار متجاوزة؟

إن أغلب تصريحات أدونيس حول الترجمة (ولا كتابات نظرية له فيها على حد علمنا) موجهة للدفاع، تصريحاً أو تلميحاً، عن ترجمته لبيرس وللمرد على التساؤلات التي أثيرت حولها في العربية وسط ما يشبه فضيحة أدبية فعلية. ما هو يجيب على أسئلة أسامة خير الله في المجلة العراقية الرسمية "كل العرب"، (باريس، ٧/٨/١٩٨٧ بالقول):

"نعم قلت هذا وأكرره، فحين أترجم قصيدة أحاول أن اكتبها وفقاً لعبقرية اللغة العربية أولاً، ووفقاً للشعرية أساساً. ولهذا اتخطى القواعد المدرسية لا في اللغة التي أنقل عنها فحسب، وإنما في اللغة التي أنقل إليها. وقلت وأعيد أنني أفضل أن أخطأ مدرسياً على أن أخطأ شعرياً... فالهم في الترجمة هو أن يكون النص في اللغة الآخذة جميعاً. وحين تخضع اللغة الآخذة إلى منطق اللغة المأخوذ عنها فأنت تخسر الشعر وتخسر لغتك". في ما وراء تبريرة هذا الدفاع الذاتي، يمكن التاشير في هذه الفقرة على ثلاثة مواقع التباس و"مواطئ مشتركة" متخطاة على الأقل:

١- القول بالترجمة وفقاً لعبقرية اللغة الآخذة، وهي هنا العربية. وهذا ما مثل في الواقع، ومنذ القدم، أحد موقفين متضادين لكن متكاملين، يرى أولهما أنه يجب إخضاع النص المترجم إلى "عبقرية" اللغة الآخذة، حتى لا يبدو وكأنه نص مترجم (والأخير أحد أقدم "المواطئ المشتركة" في هذا الميدان). والثاني يرى بالعكس أنه يجب إخضاع اللغة الآخذة إلى "عبقرية" اللغة المأخوذ عنها، وتقليدها إليها. يتمخض الموقف الأول عن ترجمة "احتوائية" أو "استلحاقية" (والمفردة الأخيرة - *assimilatrice* - هي لغالييري لاريو Valéry Larbaud الشاعر الفرنسي المعروف ومترجم "يوليس" جيمس جويس). والثانية، تمنح نصاً مشوهاً تنتصر فيه الآلية والمحاكاةية. وإن يبالغ المرء قط إذا ما أدرج ترجمة أدونيس لبيرس في "الخانة" الأولى. ترجمة احتوائية "يدور" فيها الجمل لا تدويراً عربياً محضاً فحسب، وإنما بمقتضى بنائية الجملة الفخرية العربية. لكأنك أمام تلميذ للجاحظ يتدرب على لغة بيرس ! أبداً لا يخطر على أدونيس (والمقاريء) أن يقارن إيقاعية ترجمته بإيقاعية النص البيروسي، أن "يلوي" العربية بدرجة معينة وضمن حدود "السلامة" اللغوية والمقروئية، ليعكس عمل الإيقاع البيروسي والداخلي وعروضه الجوانية. وبالتالي، فهو قد ترجم شعر بيرس:

بتصريحه نفسه، كسلسلة من المغاني والصور، راح وأحدث بينها روابط منطقية بدل أن يتبع إضمارات الشاعر وتحليقاته اللغوية والإيقاعية. ترجمة عاقلة، بمعنى العقلانية الباردة وبمعنى "عقل" الشيء، أي ربطه وتوثيقه وشده وإعاقه حريته. أبداً لا يخطر على أدونيس أن يقترب من التصور الثالث للترجمة، العامل لدى القديس جيروم وهولدرلين وسواههما، والذي نظر له بنيامين وامتص عمله، والذي يرى في الترجمة "زهرة" لكلا اللغتين بغية إبراز خطوط قوة النص وتمكين "اللغة الصافية المنبثقة بين اللغات" من أن تنبثق عبر الترجمة من جديد..

٢- يصرح أدونيس أنه أثر ارتكاب أخطاء في القواعد المدرسية على ألا يرتكب أخطاء شعرية. وما هذا في الواقع إلا ادعاء تبريري، وكلام لا معنى له سوى الإقرار بحقيقة عدم إحاطته لا بالفرنسية بعامية ولا بفرنسية بريس (وهذا ما شخّصه في الحقيقة مجاوره نفسه إذ يقول له: لكن المأخذ عليك في عملية الترجمة يكبر حتى يمس أصول معرفتك باللغة التي تنقل عنها...). إذ ما معنى الخطأ في القواعد المدرسية هنا؟ إن أدونيس لم يخطئ في فهم قواعد الجمل خطأ عامداً، بل فاتته إدراك معاني المفردات الحقة واختيارات الشاعر لمعاني بذاتها بين المعاني المتباينة للمفردات المتعددة المعاني ووظائف النص الفعلية من قلب بلاغي وإضمار وسواههما. وإذا كان إيصاله للنص يجبره (لم يحدث هذا في الواقع في أية ترجمة) علي إن "يخطئ" في هذا كله، فهو في الواقع لم يفارق القواعد المدرسية للنص (على افتراض أن الشاعر، أي بريس، يفارق قواعد لغته بدل أن يعطل - وهذا هو الشعر - على إحداث نحوه الخاص داخل النصوص الشائع، كما نقول "دولة داخل دولة")، وإنما قام، أي أدونيس، ببساطة وبحسب تعبير اللواتي، بـ "إعدام نص شعري".

٣- "المهم في الترجمة هو أن يكون النص في اللغة الآخذة جميلاً"، يقول أدونيس. ما معنى الجمال هنا، وما وظيفته؟ أهو جمال "التزييق" السطحي أم العمل على إبراز قوى النص الداخلية وما دعوانه على أثر بنيامين بخطوط قوته؟ وما ذا لو كان هذا الجمال غريباً غراباً مسخية شأن كل جديد (دريدا)؟ هذا كله لا يبدو أن أدونيس يفكر به وهو يطرح فكرة عن الجمال هي من العمومية بحيث لا تكاد تصدر عن أي تصور جدي للجمال. عمومية إلى حد أن أدونيس، عندما يستنقذ ما في جمعته من ردود، لا يجد ما يقول لمجاوره سوى هذه الكلمات التي هي مزيج من التضال

والتخايل: "لا أريد أن أدافع عن نفسي، فليفكر الآخر بما يشاء... أنا قمت بما قمت به، فليقم الآخرون بما هو أفضل..."

في مناسبة لاحقة («مدارات»، صحيفة «الحياة»، لندن، ٢٩-٣٠ تموز-يوليو ١٩٨٩)، يبدو أدونيس أكثر تقدماً في مقارنة الترجمة. تقدم مرده إطلاعه على كلمة للفيلسوف جاك دريدا بهذا الصدد، فهل حفظ درسها حقاً؟ يبدو أدونيس أكثر قريباً من "ظاهراتية" الترجمة عندما يكتب أن "الترجمة هجرة وانتقال. يهاجر النص المترجم من وطنه الذي هو لغته الأصلية، إلى وطن آخر هو اللغة التي نقل إليها. هذه الهجرة تغيره، يتخذ في وطنه الجديد هوية أخرى تشير، من جهة، إلى آله (أصله)، وتدل، من جهة ثانية، على مآله (صيرورته). موضوعياً، يصبح هذا النص مترجماً نفسه وغيره في أن يصبح إثنين في واحد". إلا أن المشكل هو أن أدونيس، في هذه الكلمة عن الترجمة التي لا تتعدى عشرين سطراً، سرعان ما يستعيد تصوّره التقليدي لها. فيها هو يلخص السجال الذي دار حول ترجمة هولدرلين لسوفوكليس: "رأى شليغل، وهيغل أيضاً - لكن بدرجة أقل - أن ترجمة هولدرلين، الشاعر الألماني الكبير، لسوفوكليس رديئة جداً، لأنها لم تكن "أمينة". لكن هايدغر يرى في هذه الترجمة ذاتها نموذجاً لعظمة الترجمة. وصلت هذه الترجمة، بحسب الرأي الأول إلى حد التغيير والتعديل في النص الأصلي. وهو الرأي الذي كان سائداً، والذي رفضها بالإجماع، تقريباً، يوم نشرت، سنة ١٨٠٤. لكن، بعد هذه القرون التي تفصلنا عنها، وبفضل هايدغر، اعترف بها، بوصفها إحدى الترجمات الكبرى، لا في التراث الألماني وحده، بل في تاريخ الغرب كله. هكذا انتصرت "الخيانة الجميلة" على "الامانة القبيحة"."

«بعد هذه القرون»، يقول أدونيس، ولايكاد يفصلنا عن رحيل هولدرلين قرن ونصف! ولا ندري من أين يأتي أدونيس بهذه الخلاصة (فهو لا يقول، هنا مثلما غالباً، مصادره)، ولكن ثمة في هذه الفترة توجيهاً واضحاً، تمليه ضرورات دفاعية-ذاتية (دفاع ذاتي يبرز بحدّة في إيقاع الجملة الختامية: "هكذا انتصرت، إلخ...)، نقول توجيهاً للسجال حول هولدرلين إلى جدلية "الخيانة والامانة" العتيقة والمتجاوزة. الحال، أن جوهر هذا السجال لم يكن ينعقد في إطار هذه المثنوية قط. بل إن ما إثار حفيظة معاصري هولدرلين ودفعهم، جميعاً تقريباً، إلى رفض ترجمته لسوفوكليس، هو حدة تدخله لا في النص الأصلي بل في بنيات اللغة الألمانية، تدخل متطرفاً، جعلهم ينعنونها

بالمسخية. نعت ألهم جاك دريدا تعبيره الشهير السابق ذكره عن "الغربة المسخية لكل فكر قادم". دريدا نفسه الذي عرّف الترجمة ذات مرة بكونها عملية "إقحامية" أو هجومية، عملية إذا كانت تمنع على نفسها التصرف الامجاني، فهي في الألوان ذاته أبعد من أن تكون صدى أجوف وبارداً للنص الأصلي، بل هي تمارس على لغتها العنف نفسه الذي يمارسه هو على لغته، أو يزيد. وهذا "الإقحام" الذي قام به هولدرلين عبر الترجمة، هو ما أسفر عن ألمانية مجددة تدين لهولدرلين بتفجيده إياها. إقحام، عبر الترجمة، لا يمكن القول قط أن أدونيس قد حققه في ترجمته لبيرس أو بونفوا، ترجمة أقل ما يقال فيها أنها عاقلة ومعقولة (بمعنى العقلانية ومعنى الانحباس كما أسلفنا). هذه الإقحامية الهولدرلينية تدفع المترجم، كما يشير إليه هولدرلين نفسه في رسالته إلى فيلمان (٢٨ أيلول/سبتمبر ١٨٠٣)، تدفعه إلى البحث عن معاني للكلمات [اليونانية في حالة سوفوكليس] "طّمسه الإستعمال". أنه البحث عن "جذر الكلمات" Grund des Wortes. بحث يتطلب معرفة واسعة باليونانية القديمة وبالألمانية في جميع مراحل نشوئها، لا هذا الجهل الذي تقابله، بصراحة، لدى أدونيس، بالدلالات المتعددة الحالية للمفردة الفرنسية وبأبسط العلاقات النحوية للغة التي يترجم عنها. جهل يأتي ليبرّره فيما بعد بحديث عمومي عن "الخيانة الجميلة" و "الأمانة القبيحة"، إلخ...

عوداً إلى هولدرلين الذي يطيب لنا أن نختم هذه الفقرة ببضعة سطور عنه. إن عمله كمترجم يفترض علاقة "لاهية" بكلتا اللغتين كما عبّر جورج شتاينر الذي أضاف معقّباً: "تعرض كلتا اللغتين هنا للتدمير، وتنفذ الدلالة، للحظة، إلى "عتمة حيّة"، عتمة مائم أنتيغوننا. إلا إن تركيبة جديدة تتحرّر، إنها وحدة يونانية القرن الخامس والمائة القرن التاسع عشر" (George Steiner, "Après Babel", Ed. Albain Michel, Paris, 1974, P.305) وهذا كله مرتبط بالطبع بفهم هولدرلين للتراجيديا وللعنف في أعلى مفاهيمه اللاهوتية-الشعرية. فكما يوضّحه هولدرلين في تنظيراته لترجمة سوفوكليس، وفي أناشيده، فإن الآلهة، في الأعلى، ما تفتأ ترشق البشر بسهامها وتبعثر مصائيرهم. ورداً على هذا العدوان من عل، يبعث البشر للآلهة بنار كلماتهم المتحدية، الحارقة هي أيضاً. لنتذكر أخيراً أن هولدرلين قد قام بترجماته عن اليونانية في أواخر سني حياته. مغامرة سبقت "خوله" إلى الجنون مباشرة. فكأنما دخل الشاعر الجنون من باب الترجمة. الواسع.

القسم الرابع

في التفكك الذاتي للأثر الشعري

"أنا نرجس الزمن العربي".

أدونيس

"بدل أن يعيش، راح يحدّق بوجهه في الماء"

لاقيل، "خطأ نرجس"

"هذه السذاجة المتواترة التي تُحلّ الذات في "الأنا [البرأئية]
وتحسب الذات الفاعلة في الكتابة رهينة اسم الشهرة"
هنري ميشونيك.

"كانَ ناموسه أن يحدّق بنفسه

(...)

وكان يلغي ذاته ولا يقدر أن يكون".

ريلكه، "نرجس"

على النحو ذاته الذي بدأت تتكشف فيه مصادر الاستحواذ الأدونيسي على نصوص الآخرين، استحواذ رأينا كيف تتضافر جميع القرائن والمعايير لتبرهن على دخوله في باب «الانتحال»؛ وعلى النحو ذاته الذي باتت فيه عشرات بل مئات الشواهد تثبت ارتجالية مقارنة أدونيس للترجمة؛ على النحو ذاته راحت تتجلى للعيان إشكالات الكتابة الأدونيسية. وإذا بالباعث في الظواهر الثلاث (الانتحال والترجمة الارتجالية وتضائل الكتابة) يؤكد صدوره عن بؤرة واحدة هي مرد كل شيء: غياب التجذر الشعري وافتقار الأنا، الانتفاخية دائماً، التي تواجهنا في هذا الشعر، افتقارها إلى مركز إشعاع داخلي ومنفذ صميم إلى مناساتها وإلى المناسبة بعامة.

يمكن القول بكامل الثقة أن عمل أدونيس قد بدأ يشهد منذ سنوات تفككه الذاتي. تفكك يزيد من من انحسار أصدائه ومدى تأثيره، بل وتقيله، في العربية، سواء لدى الشعراء الجدد أو محبي الشعر بعامة (وهؤلاء شعراء ممكنون). يفصح هذا التفكك الأدونيسي عن نفسه عبر فراغ جواني ومسرحة لفظية لم تعد لتقدر أن تستر عليها لغة "فرضت نفسها" لفترة عبر جدتها المرحلية وزخرفها البلاغي وما استطاعت الإيهام به من "رمزية" و"كيانية"، إلخ... بعيد ومضحك الآن هو الزمن الذي كان «ناقد» كعادل ضاهر يسمح لنفسه فيه بالكتابة في مجلة «شعر» أن «أغاني مهيار» لا يمكن مقاربتها من دون فهم فلسفة نيتشه وياسبرز وكيركيغارد؛ وإن من المعروف لكل من مارس الشعر إبداعاً أو قراءة أنه لا الجدة اللفظية ولا البراعة الأدائية، أو ما دعاه قدامى العرب بالصنعة، لتقدرا أن تنقذا عملاً من الانكماش بفعل ما يسلطه عليه الزمن، بما هو بعد في الإبداع، وماتمارسه عليه قوى النقد من عمليات رجّ وزعزعة. وخصوصاً بفعل ما تفرضه تجددات الشعر نفسه الذي لا يصمد فيه سوى ما يصمد. لاخلود رامبو ولاابي تمام لينبغ من «كيانهما اللفظية». بل ممّا امتلا به اللفظ عندهما من رؤى صارمة ينعشها، دائماً، معيش صارم.

مع هذا الافتضاح للفراغية (التي نشير فيمالي إلى مواضع

تَكشِفُها)، يتسائل كثيرون عما يمكن أن يفعلوا بهذه الآلة اللغوية البالغة الصخب التي تشكّل كلّ شعر أدونيس أو تكاد. وليس من المبالغة في شيء القول إنّ الكثيرين يجدون أنفسهم مجبرين على الإجابة بـ "لاشيء، أو لا شيء تقريباً..." ييهر هذا الشعر بعض القوم لأنهم بالأساس باحثون عما ييهر. والحق أن أدونيس ييهر هؤلاء ويسدي لهم خدمة كبيرة (هي في الأوان ذاته أكبر إساءة ممكنة وأكبر تمييع للشعر ممكن) إذ يمكنهم من توهم قول الشعر بأيسر التكاليف، وأدعاء النبوة بأسهل السبل، والتشبه بالحدائث بفضل أبسط الألعاب اللغوية. لكلّ أن يتنطح للشعر بمجرد أن يتلاعب بخز الكلام؛ ولكلّ، مهما كان من فقر تجربته في الوجود ومغامرته في اللغة، إن يعدّ نفسه "رائياً"؛ أما كتب لهم أدونيس: "رايت كل شيء في أول المسافة"، منافساً من اليمامة زرقاعها؟ وما رأى؟ سؤال ليس يعنيه قطّ أن يجيب عليه، فهذا، كما سنرى، شعر موغل في التسمية المحض والإعلان الخالص. جهاز فالت مسخّر لإصدار تصريحات بالرؤية دون إنقطاع، كذلك هو هذا الشعر.

إحدى عشرة نقطة في تفكك أدونيس:

هذه في نظرنا بعض الخطوط والنقاط التي يتفكك فيها هذا الشعر من تلقاء نفسه:

- هو، أولاً شعر مكرّس منذ بداياته، منذ "قصائد أولى" و "أوراق في الريح" و "مهيار" بخاصة، لانتظار البطل. بطل رومانسي، مخلّص، مأمول، يُمنَح جميع الصفات، فهو كل شيء، وبالنتيجة لا شيء: "يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد"، "يملا الحياة ولا يراه أحد"، "يصير الماء أبداً ويغوص فيه" إلخ... "مهيار وجه خائه عاشقوه". ومع إنه "مكتوب على الوجوه"، فـ "مهيار ناقوس من البانتهين"!

- وهو، ثانياً، شعر قائم على السرّانية (من "السرّ"). سرّانية تظل مع ذلك لفظية يصرّح بها دون أن يمثل عليها. وغلبة التصريح على الإنجاز سمة تخترق في الواقع هذا الشعر من أقصاه إلى أقصاه. "يحيا في ملكوت الريح/ ويملك في أرض الأسرار". "سرّانية" أو إخفائية، تبلغ في بعض القصائد حدود الكاريكاتورية: "أشرد في مغاور الكبريت/ أعانق الأسرار/ في غيمة البخور في أظافر العفريت"!

- وهو ثالثاً، شعر الأنا المفخمة، المنتفخة، المتمركزة، التي تمزج، إذا أمكن استعارة تعبير لميشونيك، بين كلمة "أنا" و"الأنا" التي تصنع القصيدة. هذه الأنا المضخمة، التي ستكشف شيئاً فشيئاً عن فراغيتها تسود عمل أدونيس كله. سدى في نظر صاحب هذا الشعر «القانون» الذي صاغه رامبو، والذي يوجه في الحقيقة الشعر الحديث والكبير منذ أن كان، في أن «الأنا» ليست ملك ذاتها، أنها «أنوات»، وأن «أنا» القصيدة تنبثق لدى نسيان الأنا المجتمعية، الانوية، الانانية، المبدولة. تبدأ الأنا في "مهيأ" بعمومية كونية: "أول النهار أنا وآخر من يأتي. أضع وجهي على فوهة البرق وأقول لله أن يكون خبزي"، وتتصاعد، خصوصاً مع "مفرد بصيغة الجمع" ومن قبله في "كتاب التحولات..." إلى هذيان مضجر حول الإسم الشخصي: "كيف أسكن أسمائي"، "علي أحمد سعيد سعيد أحمد علي". يبدأ الجسد أدونيسياً ويموت أدونيسياً. أبدا لا يخطر على بال أدونيس أن يحفر إسمه في اللغة وعلى جسد القصيدة بخفاء. لا يعرف تحويل اللغة إلى "مغارة" للإسم الشخصي أو اسم الشهرة، كما يفعل "جنيه" الذي يدرسه دريدا من هذه الناحية في دراسة معروفة. لكن أن يتحول الإسم إلى مغارة وخفاء، فهذا يتطلب إرادة "أمحاء" وتواضع يدلنا كل شيء على انتفائها الكامل، بالعكس، لدى أدونيس. وتنتهي هذه الفراغية في الأعمال الأخيرة: "كتاب المطابقات والقصائد الخمس" و"كتاب الحصار" إلى شكوى وردود على أعداء أنيين أو متوهمين: "كذبوا! ما يزال جنوني / سيد الجنون" إلخ... مشكل هذه الأنا الفراغية، التي لاتجد خلاصاً (مأساة نرجس) إلا في مطالعة ذاتها في مرآة مفخمة، مرآة الكون ومرآة الإسم، مشكلتها أنها، بدل أن تعيش فراغها كفراغ، وتصعد استحالة الكلام إلى مصاف كلام عن الاستحالة (أرتو)، تظل تعتمد على تقديم نفسها كامتلاء. ولما كانت جميع الشواهد الشعرية تأتي لتثبت لنا أنه امتلاء كاذب وانتفاخ رئان، فإن هذا ينتهي إلى شعر مُسقم لاعمق فيه ولاحدة.

- هو، بالتالي، ورابعاً، شعر الازدواج أو العلاقات الثنائية. وكل ثنائية اختزال وفقر أمام تعقد العالم وتشابك علاماته الثري. "في الرماد الخواتيم"، وهناك "جنة" في "الرماد"، إلخ... هذا عندما ينطق الشاعر برؤية انتصارية. أما عندما يريد التعبير عن ألم، فهنا أيضاً ينهال عليك سيل الصور المثوية لاتعقيد فيها ولا مفارقة: "أطلب الماء ويعطيني رملًا، أطلب الشمس ويعطيني كهفاً"، "وكُلُّما قلت أحب الماء/ والزمن الآتي

والأشياء/.../ تطلع في عروقي رصاصاً...

- وهو، خامساً، شعر أنا تتخذ الطبيعة مسرحاً، ولا ترى في العالم سوى طبيعة: "وتجيء الأشجار راكضة خلفي، وتمشي في ظلي الأكام/.../ ويضيء الليل الصديق وتنسى نفسها في فراشي الأيام/.../ تسقط الينابيع في صدري، وترخي أزرارها وتنام"، "ليكن/ جاءت العصافير وانضم لفيف الأحجار للأحجار/ ليكن، أوقف الشوارع والليل، ونمضي في موكب الأشجار". شعر احتفالي محض لامتحان فيه ولا صراع.

- وهو، سادساً، شعر يتخذ الكتابة مجازاً عن العالم، والعالم نفسه ككتابة. هذه، كما يعرف الجميع واحدة من أفقر الأواليات المتخلفة للرومانسية: "هوذا يتقدم تحت الدخان/ في مناخ الحروف الجديدة"، "إنه لغة تتموج بين الصواري/ إنه فارس الكلمات الغريبة". كما نجد في المتأخر من شعره: "هذا الشجر/ لا يزال كما كان في سنوات الصغر/ الدروب إليه كتاب/ و الحقول الصور". ("كتاب المطايقات").

- وهو، سابعاً، شعر تتحول فيه الدهشة بالأشياء إلى مبدأ شعري وإلى انسحار مقدّم كما لو كان هو حقيقة العلاقة بالشيء: "ألبس الدهشة الأسيرة/ في جناح الفراشة". من يقل الدهشة يقل الغرابة: "ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابة/ غابة بعد غابة". دهشة وغرابة مقدمتان، هما أيضاً، عبر التصريح بالشيء وليس عبر معاشته. شأنهما شأن أشياء وظواهر أخرى، كالجنون مثلاً، الذي يتوهم أدونيس القدرة على الكلام انطلاقاً منه لمجرد ادّعائه به: "ما يزال جنوني/ أجمل الجنون". جنون-تعلة وموضوع مباهاة. جنون وسيادة؟

- وهو ثامناً، وكما يتضح مما تقدّم، شعر العجز عن الإنخراط وعدم القدرة على مقارنة الآخر مقارنة إخائية حقة. عجز يزيّف، هنا أيضاً، نفسه عندما لا يتعامل وذاته باعتباره عجزاً. يتبدى هذا العجز في جميع المرات التي حاول فيها أدونيس مقارنة محنة الغير أو حريق العالم، فلا يقدّم عنهما غير رؤية برّانية: في "مهيار": "سيدي اعرف أن المقصلة/ بانتظاري/ غير أنني شاعر أعبد ناري/ وأحبّ الجلجلة". -جرّه يا شرطي/ قل له إن حذاء الشرطي/ هو من وجهك أجمل. أه يا عصر الحذاء الذهبي/ أنت أغلى، أنت أجمل". وفي "مفرد بصيغة الجمع": "رايت سحابة تنادي أهلها/ -ماذا تطلبون؟/ - ماء ماء/ لكن السحابة تمطرهم سلاسل وجمراً". وكذلك (وبالقوة الصورة !):

لهؤلاء/ طعام لا يدخل المعدة/ لا يعود إلى الفم/ يبقى بين الحلقوم —
والمعدة. أو في "كتاب الحصار"، والمسألة هنا على درجة من الغفلة حقاً
سيماً وإن الأمر يتعلق بمحاولة لرتاء بيروت المحترقة التي احتضنت
شاعرها، ربع قرن ويزيد: "لي أخ ضاع، أبُجُنْ، وأطفالي ماتوا/ من
أرجي؟"، أو مزق التاريخ في حنجرتي/ وعلى وجهي إشارات الضحية/
ما أمر اللغة الآن وما ضيق باب الأبجدية؟".

بين التفجع واسترجاع بلاغة أفلة، تنحصر رثائية أدونيس.

لحظة واحدة ينبغي استثنائها من شعر أدونيس، تتمثل في "ملحمة
الصقر". لقد استطاع فيها أدونيس، في نظرنا، أن يحقق مقاربة ملتزمة
وعميقة، للذات وللآخر، عبر تماهيه وتجربة صقر قريش وهربه المعبر في
القصيدة عن هرب أدونيس نفسه إلى بيروت، في "طباقي" شعري ممتاز:
"في الشلوط تغيات، كنت أجسّ الدقائق، أمضض شدي القفار/ سرت أمضي
من السهم أمضي/ عقرت الحصى والغبار/ كانت الأرض أضيق من ظل
رمحي - مت/ سمعت العقارب كيف تصي، هدبت القطا في المجاهل، مت/
تلبدت بالأرض أكثر صبراً من الأرض - مت/ انكبت على كامل الريح،
صلبت وشوشت حتى الحجار". يمكن النظر، من هذه الزاوية، إلى أن هذا
العمل قد شكّل في تجربة أدونيس مفترق طرق: فتحت له القصيدة طريق
الشعر الكبير، أثر هو (عن ضعف أم انعدام صدق؟ لاهمية لسؤال كهذا في
المقاربة النقدية التي نقيمها هنا)، ألا ينتهجها، مفضلاً الرجوع إلى بذخه
اللفظي والعباءة اللغوية. يمكن كذلك أن نجد في قصيدة لاحقة لأدونيس،
متضمنة في "كتاب المطابقات"، كشفاً (غير واع) عن نوعية المقاربة التي
يقيمها أدونيس في اتجاه الآخر. كتب فيها: "كيف أعطيك شكلاً/ أي هذا
الصديق الذي لا يزال يعاند؟/ سميتك الشيء - قلت "امتكتك" لكنك الآن تنفر
واسمك ينفر/ ماذا أسميك؟" ما يدهش في هذه المقاربة ليس تصريحها
بأفلات الآخر وعجزها عن القبض عليه (كانت ستنقذ نفسها كمقاربة شعرية
لو اكتفت بذلك)، وإنما التصريح بتشيينه، وتوهم امتلاكه. استراتيجية مكر
وسوء طوية لا يقدر هذا "الصديق" إزاءهما بطبيعة الحال إلا أن ينفر ويتمرد.

- وهو، تاسعاً، شعر الإتكاء على التحويل الذي يتوهم نفسه
تخيلاً. وهنا أيضاً يبرز فقر مقاربة الخارج، لأن فقر الخيال فقر تجربة
أساساً، وانعدام الفتناسية قصور في الوعي التراجيدي وغياب لعمل كل

دعابة أو سخرية. يبرز هذا التهويل أولاً في ماكتبه أدونيس عن مدائن الغزالي: "مدائن الغزالي/ صحراء من سعالي/ تقول، أو من قصب السعال"، وهكذا طوال صفحات. وهو يبرز، خصوصاً، في "تحولات العاشق" التي يطيب للبعض أن يرى فيها قصيدة كبيرة في الحب (لم نجد نحن فيها حباً قطاً). - ماذا رأيت؟ - فارساً يقول: لا تريد شيئا إلا كان. أخذت قمحاً فبذرت، وقلت له إطلع فطلع، قلت انحصد فحصد، قلت انفرك ففرك، قلت انلحن فطحن، قلت انخبز فخبز. فلما رأيت أنني لا أريد شيئاً إلا كان، خفت واستيقظت وكنت على وسادتي. "بالإضافة إلى كون جميع حركات الصياغة منتحلة هنا بكاملها من كتابة النفرى و "عروض" نثره الداخلية، فانت لا ترى إلا تصريحاً، عبر الحلم، ومن خلال صور "إعجازية" أو "سحرية"، بالقدرة الكلية للحب، وليس في هذا أي جديد. وتزداد الأمور سوءاً في المقاطع الموجهة للإيجاء بالرهبة: "ونظرت مصعوقاً: طفلة تبكي، تقول هذا أبي ثم أشارت إلى الثعبان فولى هارياً". ليس الإحساس بالخوف هو ما ينبثق من المناخ المجترح في القصيدة، وإنما بعجز الشاعر عن إحداث "خارق" حقيقي والذهاب في حس العجيبة إلى ما يتعدى حدود مخاوف الطفل من سباع جاثية ومن تهديد سعالي وثعابين. شعراً ما أسهل خوفه!

"شعرية سياحة"

- هو، عاشرأ، شعر سياحة. سياحة بمعنى الانزلاق على سطح العالم بدل اختراق سطوح ظواهره والامعان في استنطاق علاماته. يبرز هذا بخاصة في مطولات أدونيس اللاحقة لأسفاره. أسفار تدوم أحياناً أسبوعاً أو أقل يطلع بعدها بقراءة واسعة لمدينة. لعلنا نعرف اليوم أنطولوجية الشعر الرحال. يسافر المتنبي عبر شعب "بوان" ليجد فيه إطلالة على معاناته الجوانية، وحماء الخاصة. والسياب، المريض، عبر مدن أوربا ليبتكر "ترنيمات" باللغة الوجازة تلخص آله كله: "كسيح، كسيح/ وما من مسيح". ويسافر نرفال أو ريلكه، ليكتشف، عبر تعددية الخارج، بضع منافذ إلى داخلية إشكالية. "أسفار ربما كان المرء يهرب فيها من ذاته ليقى... ذاته"، كما كتب صلاح ستيتيه بصدد نرفال في الشرق. لدى أدونيس كمسافر لاتجد سوى الأواليين التاليتين: يعطرك أولاً، وحتى الملل، بكل ما هو شائع عن المدينة التي هو بصدد «استكشافها» من كليشيات حياتية أو نصية. ويدفع، ثانياً، بحضوره، بما هو شرقي (عندما يتعلق الأمر بمدينة غربية)، أو بما هو

أدونيس (عندما يتعلق بمدينة عربية). حضور مخلص، يتقدم بمحاكاة ذاتية تدفع، في أن، إلى السخط والملل والإبتسام.

بدأ شعر أدونيس السياحي بـ "قبر من أجل نيويورك" (١٩٧١). هنا تكرر مسحة الكليشيات والجمال الجاهزة بلغة ولاكثر بيانية: "سوق العبيد من كل جنس. بشر يحيون كالنباتات في الحدائق الزجاجية. بائسون غير منظورين يتغلغلون كالغبار في نسيج الفضاء؛" امرأة تتقدم وراء كلبها المسرج كالحصان، للكلب خطوات الملك، "هارلم (...)" أعرف حقدك، أعرف خبزه الطيب، "نيويورك: تتكى على عكاز الشيخوخة وتتنزه في حدائق الذاكرة، والأشياء كلها تميل إلى الزهر المصنوع"

ومادام الأمر يتعلق بمدينة أمريكية -واية مدينة!- فلا بد من أن يقدم التحية لوالث ويتمن. ألم يفعل ذلك لوركا هو الآخر في "شاعر في نيويورك" وليوبولد سيجارد سنغور في "إلى نيويورك"، هذين العملين اللذين يلقيان بظلهما الساحق على هذه المطولة الأدونيسية دون أن ينقذاها؟ كتب لوركا: "مامن لحظة يا والث ويتمن، أيها الشيخ الجميل/ لم أر فيها لحيتك الملائى بالفراشات" ("الشاعر في نيويورك"، «نشيد إلى والث ويتمن»).. وكتب أدونيس: "وولت ويتمن، ألمح رسائل إليك تتطاير في شوارع منهاتن". لكن بدل أن يجابه أدونيس نيويورك بحقيقته الداخلية كشاعر غريب متوحد، كما فعل لوركا، أو بعبقريّة الإيقاع الإفريقي كما فعل سنغور في رائعة: "إلى نيويورك" (الأثار الشعرية، منشورات لوسوي Le Seuil، باريس، ١٩٦٤):

"هو ذا زمنُ العلامات والحسابات/ نيويورك! هو ذا زمن النرجين والزوفاء/ يكفي أن تسمعي أبواق الله، قلبك ينبض بإيقاع الدم دمك/ رأيتُ في هارلم طنين صخب ألوان احتفالية وروائح لهابة/- هي ساعة شرب الشاي لدى مُسلم المستحضرات الصيدلانية/ رأيت عيد الليل يتهاى لدى فرار النهار. أعلنُ أن الليل أكثر حقيقيّة من النهار./ إنها الساعة الصافية حيث في الشوارع يجعل الله حياة ما قبل الذاكرة تتفتح/ جميع العناصر البرمائية المشعة كشموس./ هارلم هارلم! هو ذا مارأيت في هارلم هارلم/ نسيم قمحي أخضر ينبجس من البلاط المحروث بالأقدام العارية للراقصين في/ أرداف وموجات حرير ونهود رماحية، وباليهات نيلوفر واقنعة/ خلابة/ عند أقدام خيول الشرطة، "منفا" الحب تتدحرج من بيوت الدعارة/ رأيت طوال الأرصفة، جداول من "الروم" الأبيض جداول من حليب أسود

في ضباب اللغافات الأزرق/رأيت السماء تغيم المساء في أزهار قطن وأجنحة ملائكة وقلنسوات سَحَرَة./إسمعي يانيويورك! أه فلتسمعي صوتك الفحولي، النحاسي، صوتك المزماري المرن، الإنحصار المسدود لدموعك يسقط في خثارات دم كبيرة./اسفلي في البعيد قلبك الليلي ينبض، إيقاع الطبل ودمه، طبل دم وطبل....،

... نقول، بدل أن يجابهها بالذاتية الفاعلة كلوركاء، أو بخصيصة الإيقاع الإفريقي كسنفور، فإن أدونيس يجابهها بوجوده الكليشي كشرقي جبار، متكبر: "تفتتي يا تماثيل الحرية، أيتها المسامير المغروسة في الصدور بحكمة تقلد حكمة الورد. الريح تهب ثانية من الشرق، تقطع الخيام وناطحات السحاب". وفي لفتة من الغضب، يرتد أدونيس إلى شرقه العربي، ويمده بدرس بليغ في الكلمة الفعل: "إبحث عن الفعل ماتت الكلمة"، يقول آخرون "الكلمة ماتت لأن السنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومة. الكلمة تريدون أن تكتشفوا ناراها؟ إذن، اكتبوا". ثم، وقد بلغت شهوة التصريح أوجها، يرتد أدونيس إلى واقعه اليومي البيروني، فيؤسطره (من الأسطورة): "اتوزع بين الأشرفية ومكتبة رأس بيروت، بين زهرة الإحسان ومطبعة حايك وكمال، حيث تتحول الكتابة إلى نخلة والنخلة إلى يمامة، حيث تتناسل "الف ليلة وليلة".

هذه الأوليات نفسها تجدها بعدما يقرب من عشرين سنة في قصيدته السياحية عن باريس "شهوة تتقدم خرائط المادة". يغترف أولاً، بكاريكاتورية، مايقدمه له "الشوارع" من معيش عادي: "في أورلي يبدو العالم الثالث فيلاً أعرج"، "ماهذه النساء، ماهذه الكتب؟"، "أوه - كلبة السيدة تتبول على رأس الأنفاليد"، "أوه كلب السيدة يزرق على مخدة قوس النصر". ثم يعود إلى نزعتة المعهودة في المصالحة، ويحلم بالجمع بين نيتشة والغزالي، هيغو وشعراء الجاهلية، وي طرح من جديد تساؤلات نرجسية من قبيل: "كيف أزين للغزالي أن ينور عقله بضوء نيتشه؟"، وكيف أصالح إذن، بين رماد باريس وشمعنا التي تقطر دماء؟ "وينبغي أن يتعود شاعر الغرب هو أيضا أن يبكي على الطلل، وأن يكتب على الرمل." (1)

مرة أخرى لاتجد هنا الدعابة المخلصة، كما لدى أبولينير، ولا البساطة الأسرة في تناول الوقائع على نحو تتحكم به ابتساماة صاحبة، كما فعل سنذرارس في قطاره السيبييري وسواه، ولا ماتجده من نظر ثاقب وانثيال

داخليّ لدى قدامى رحالة العرب، من ابن بطوطة إلى ابن جبير.

الأمر نفسه في سياحيّات أدونيس في المدن العربية. هنا تختلط كليشيّات الواقع بكليشيّات التراث، وتعم القاهرة وصنعاء ومراكش وفاس وطنجة في غبار الشواهد التراثيّة غير المستدخلة في توظيف ذاتيّ من لدن هذا الذي يسافر والذي يفترض به أنه يرى. نعم، غبار التفاصيل اليومية غير الدالّة بالضرورة.

في "مراكش/ فاس والفضاء ينسج التأويل" تتقدم طنجة: "بين الصياغين" و"طريق المسّحين" أقاليم تسوّل تتجمهر فيها أمجاد عمائم وقناديل... "وأنت ندخل إلى مراكش في حاشية توابع الشجر والعشب تحييك طلائع النخيل... ثمّ الأسئلة: "ماذا يقول ماسح الأحذية لهذا القفطان المذهب؟ وماذا يوسوس بانع اللب لتلك الناطحة من الإسمنت؟ وخصوصاً السؤال الخطير: "هل بدا العالم هل يبدأ/ لنقول أنه ينتهي؟/ وأنت أيّها الإيقاع المتكبر، تواضع/ هل يمكن العالم حقاً/ أن يدخل إلى بيت اللغة؟" دعوة إلى التواضع تجرّ وراءها أبهة قرون، فراغية. في "المهد" تتقدم عدن وصنعاء: "وأخذت عدن تتراءى قصيدة لم تكتب/ وكان رامبو قد حاول - استخرج حبراً آخر من كيميائها، لكن خائته كيمياء العصر" و"صنعاء، - نوافذ بلطف ممرات كأنّها الكتابة وبين الخطّ والخطّ فواصل وحركات توشوش"، و"هقّ العشرين بعشرة، يابلّاش يا بلاش/ يكرّر طفل ندائته". وللقبسة حقوقها أيضاً: "تطاول الليل علينا دهمون/ دهمون إنا معشرّ يمانون..."

وفي "أحلم وأطبع أية الشمس" تتقدم القاهرة وسط موكب الأسئلة الكليشيّة: "لمّ يجلس خان الخليلي على مقعد واحد مع الحلم؟/ وما السقوف الخشب في شارع الجمالية وشارع الدرب الأحمر/ يكاد أن يغلبها النعاس؟" والتاريخ: "إترك لإيزيس أن تفتح قميصك أيها الوقت، اترك لأصابعها أن ترتق هواك..."؛ "والسلام لهيليويوليس الكتاب الجامعة الأب" و"من أبي الهول: أنصت في الجسد الواحد إلى تشاؤم الرأس وتفاؤل القلب".

على أن هذه المشاهد التاريخية تنتظر من يبعثها، ومشاهد اليأس اليومي تأمل من يفجرها. هنا تجد أنوية أدونيس فرصتها لدخول كاسر. بنفاجة! في المغرب: "أدونيس، إنها اللحظة إياها تتسرب إليه، وترفع أحزانه جبلاً يتدور على حناياه وينكسر في زحام يتهدج أعراساً أعراساً، - ماذا ستفعل أي الشعر، ما يذارك الجديد؟ في بلدان تزدهي بجديها، في لغات

تفرد الأويئة... هل يكفي أن تتطوفن وأن تتبركن؟ إذن، قل أنا الطاغية [!!!] وأعلن جمهورية الدم وفي اليمن: "قال أنسلخ من أنقاضي وأرمي نردني النبي، - علي أحمد سعيد إسم يمني"، سمعت هذا مراراً، والنقش الذي بقي من قصر غمدان يعرف رسمي (...). هكذا أتكم بطريقة تجسد أصدقائي شعراء الجاهلية (أقصد شعراء البصيرة والهيام والرغبة). وفي القاهرة: "من هذا الغامض الذي أعرفه (...). من الحروف السرية التي تتناثر (...). من الصخب الذي يتصاعد في الميادين (...). أبكر قميصاً آخر ليوسف وامرأة العزيز، وأضيفه لجسد التحول". ولعشاق الغرائبية الخالصة، نترك أخيراً من قصيدة القاهرة هاتين العجيبتين: "كلام/ ينزل على ناقة من النور/ من ثقل الكلام يتدلى بطن الناقة حتى يلامس الأرض/ أركب يا غسل/ خذ نسراً أو بطاً وديكاً وطاووساً/ قطعها وخلطها/ واجعل في كل ناحية جزءاً من هذا الخليط وأترك مناقيرها بين أصابعك/ ادعُ كلاً فيها باسمه وضع أمامه حباً وماء/ انظرها هي الأجزاء تتطاير بعضها إلى بعض والأبدان تستوي...

- هو، أخيراً، شعرا الاتكاء على عناصر وحركات غير شعرية أو متشبهة بالشعر، كلما ضعف عند الشاعر مد الشعر. أهم هذه العناصر، التي تبلغ في بعض اللحظات حدود الارتداد عن مثالها الفني المتشبه بالحدائث، يمكن أن نذكر:

- تعديد الأفتنة في محاولة لحجب فراغ الأنا وانعدام الذاتية. هكذا نرى في "مهيار" و"كتاب التحولات..." و"المسرح والمرايا" إلى الشاعر وهو يتماهى مع وجوه ميثولوجية وأسطورية يمثل تعدد واختلاف المسيح والحسين وعمر وبلال الحبشي والغزالي وأدونيس وفاوست وسيزيف وزرادشت والحلاج، إلخ... ذكر الناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا في مقالة ممتازة كرّسها لنقد "المسرح والمرايا" وسابقتها: "أن تكون هؤلاء جميعاً فانت لست أيّاً منهم" (جبرا إبراهيم جبرا، «التناقضات في "المسرح والمرايا"، مجلة "شعر"، العدد ٢٩، خريف ١٩٦٨). ونقول نحن إنك إذ تكون جميع الناس، فلست أحداً.

- بلاغة التخييم أو تفخيم البلاغة، بهما تتحول القصيدة إلى مسرح للنفاجة يكفي أن تنزهه فوقه نظرة هي على شيء من السخرية النقدية حتى ينهار، بجميع ركائزه ومراياه: "ليس صوتي إلهاً/ ليس صوتي نبياً/ صوتي

النار والنفير/ صوتي الصاعق المزلزل والقاتح المغير"، "أنا ساعة الهتك العظيم"، "أنا = أنا".

- تقريرية اللغة أو بيانيتها السياسية أو الصحفية (وهذا عنصر يشكل والسابق معكوساً متناظراً. ترى هذا في الأعمال الأخيرة خصوصاً ، وقبلها في الشعر النثري: "قلت أغري بيروت". إبحث عن الفعل. ماتت الكلمة" يقول آخرون. ماتت الكلمة لأن السنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومة. الكلمة تريدون أن تكتشفوا ناره؟ إذن اكتبوا."

- اللعب الشكلي أو الخطي الذي لا يضيف شيئاً إلى التجديدات المحققة على أيدي الدادائيين وأبولونير لطبوغرافية القصيدة، بل إنه ليقتصر عنها أولاً، ولاتجد له تبريراً داخلياً في طبيعة تجربته الشعرية ثانياً. والأنموذج الغاضح يتمثل هنا، بالطبع، في "مفرد بصيغة الجمع"، حيث يستعير الشاعر رموز الرياضيات والهندسة: "أنا = أنا"، "طعام لا يدخل المعدة / لا يعود إلى الفم. يبقى بين الحلقوم [والمعدة] إلخ... من هذا أيضاً لجوؤه إلى التعداد الحسابي، كما في "قبر من أجل نيويورك": "١- في تلك الناحية حفلة جاز: ٢- في هذا البيت شخص لا يملك غير الحبر: ٣- في هذه الشجرة عصفور يغني". تعدادية توهم بالتعدد حيثما لاتسود سوى رؤية خارجية، خطية.

إن قراءة دقيقة للأوليات البلاغية والتعبيرية لشعر أدونيس تساهم في الواقع بصورة فعالة على الإجابة على سؤال: لم يعجز هذا الشعر، رغم كل ما يحشده من مفردات ومسارد وصفية، عن إثارتنا إثارة عميقة تتعدى الانفعال السطحي للمبهورين؟ قام الشاعر العراقي صلاح نيازي في دراسة سبقت الإشارة إليها (مجلة «الناقد»، تموز/يوليو ١٩٨٨) بقراءة من هذا النمط نلخص هنا للفائدة بعض نتائجها الأساسية.

يتناول نقد الشاعر قصائد أدونيس الأخيرة في «شهوة تتقدم خرائط المادة»، لكنه يتعداه إلى الأوليات العامة للشعر الأدونيسي، ولطبيعة بلاغته أو درجة عملها في النص الأدونيسي. وهو يحيل مساويء هذه البلاغة إلى عناصر عديدة نوجزها نحن في أربعة:

١- تراكم المسميات الواقعية (البواخر، القباب، المحيط، إلخ...)، في قصيدة «المهد» عن اليمن، ويمكن أن نضيف إليها وفرة أسماء الشوارع

والساحات والتماثيل والأشخاص في «شهوة تتقدم خرئط المادة»، عن باريس)، نقول تراكم المسميات الواقعية من دون أن يقود هذا إلى خلق مشهد متجانس، فالعناصر تأتي في دفعات ليلغي بعضها عمل البعض. كيف يمكن اعتبار المسميات صرراً؟، يتساءل الناقد. وما معنى هذا «الانتقال المفاجيء بين مستويات الإدراك؟» كما في: «كنتُ أسمع كلماتٍ أخرى تتساقط على الأرضة/يمتلئ وجهها بالجروح ولاشفاء/ لرضوضها، وبين أسلاك الحديد وأسلاك القنّب يتصاعد الصخب»، يتلوها فجأة: «عمالٌ يُفرغون وعمالٌ يحزمون ويكومون». يتساءل الناقد: «ما الحاجة إلى مثل هذه التفاصيل الأولية؟ أما العمال يفتحون خزائن الموج، فتبدو الحمولة إن لم تكن قرصنة، فلقياً سندبادية. ثم هل «يكومون» تدلّ على نظامٍ حتى تثير الإعجاب؟»

يتساءل الناقد في هذا الصدد أيضاً عن علاقة الذات الكاتبة، أنا الشاعر، بالمشهد المحيط. معروف أن مشهداً أو حادثاً أو فكرةً أو هاجساً لاثيرنا في الشعر إلاّ يقدّرها تفصح عنه ذات حسّاسة. وأدونيس، المُغالي في الإطناب في الكلام عن ذاته، ينسى أن يرينا حضورها في المعيش أو بإزاء المعيش. ألا تتبع هذه المغالاة بالتذكير بالآنا من إحساسٍ بغيابها؟ كتب الناقد أننا عندما نصل إلى عبارة: «وترى إلى العرق يتدحرج إلى جباههم وأعناقهم وتتمرأى فيه كأنك تتمرأى في ماء عالمٍ جديد»، فإننا «نكون قد وضعنا أيدينا على عيبٍ يعاني منه الأدب العربي، وبالتحديد النرجسية التي لايتورّع فيها الأديب من أن يتمرأى حتى في العرق». يقارب الأستاذ نيازي هنا من منظور خاصّ به مشكل النرجسية في شعر أدونيس الذي نلحّ في التأكيد عليه شخصياً منذ سنوات. وللكتابة في نظر الناقد طوران. في الطور الأوّل، البدائي، يُسقط ذاته على الموجودات، وفي الثاني يعمل على استبطانها. ومادام لم يبلغ بعد، المرحلة الثانية مرحلة الاستبطان، فكيف نتوقّع أن يعيش الموجودات، يفكر فيما تفكر ويحسّ بما تحسّ؟»

يبرز هذا العجز في إسقاط تسمياتٍ ونعوتٍ مجانية على الأشياء. أشرنا إلى صيغ من مثل «شاطيء الهشاشة» وسواه في سابق شعر أدونيس. ويشير الناقد في جديد أدونيس إلى: «كأنك تتمرأى في عالم جديد». ويتساءل: «لمّ جديد؟ هل العمال العدنيون هم الوحيدون الذين

يعرقون؟»

٢- التعويل على التناقضات الآلية واستخدامها المعمم.

بسهولة طاغية. يضرب مثلاً قول أدونيس (ولديه منه الكثير): «لاشيء يملؤني وضوحاً كهذا الغموض»، أو: «الحجاب هو نفسه الضوء/ الغرب يملؤني آخرٌ للشرق». هذه التناقضات هي غالباً من البديهية بحيث كان عقلٌ ساخرٌ أو مفارق سيجد مادةً للكشف، كما سبق وأن أشرنا إليه، في صياغتها معكوسة. هكذا يقترح الناقد: «لعلّي تمتعتُ: «لاشيء يملؤني غموضاً كهذا الوضوح». يرى نيازي في المتناقضات صوراً شعريةً جميلةً ولاريب، «ربما هي أثرى مافي الأدب الصوفي، وأهم إسهاماته، إلا أن خطورتها من تكرارها، بحيث تصبح وكأنها عادةً أوتوماتيكية. والعادات الفكرية مذمومة، لأننا يمكن التكهن بها». وهو يضرب مثلاً للضد من هذا بشعرية إليوت الذي كتب الناقد دنيس دونوهيو عن قصائده أنها «كثيراً ماتحاول الهرب من الحالة العاطفية التي أهاجتها ليس برغبة بضدها، وإنما بالعمل في مجموعة مختلفة من الأحوال البديلة... المزاج لأجباب بمزاج مُساوٍ ومعاكس، ولكن بتنوع من الأمزجة...»

٣- سوء توظيف الأفعال: إن أهمية الأفعال في الكتابة أجلى من أن نضطر إلى التوكيد عليها. والناقد يذكر بأن الفعل ربما كان هو المجال الذي تتجلى فيه العبقرية العربية أكثر مما تتجلى. في استخدام القرآن للفعل جانب كبير من معجزته، كما في قوله في سورة مريم: «فأجابها المخاض إلى جذع النخلة»، من «أجأته إليه أي الجأته واضطرته إليه». ومنه قول زهير الذي يذكره الناقد أيضاً: «وجار سار معتمداً إليكم/ أجأته المخافة والرجاء». ولا يتعلق الأمر باستخدام فعل بذاته، بل كذلك، وخصوصاً، في تداول سلسلة من الأفعال والخروج بها خروجاً حسناً والانتقال معها من حال إلى حال، ويضرب عليه مثلاً قول المنخل: «فدفعتها، فتدافعت/ مشي القطاة إلى الغدير». يتجه وعي القاري هنا إلى الخدر، المجرى الطبيعي لمثل هذا التدافع، إلا أن الصورة تدفع به إلى مستوى آخر، القطاة السائرة إلى الغدير، وبذلك تشوش ما كان يتوقعه القاري».

لدى أدونيس، نجد الأفعال في الغالب سائرةً أحد مسارين. فإما أن

تجري الأفعال مجراها المألوف، لامفارقة فيه ولا تجديد. أو تتضارب آثارها على غير ماتوحي شحنتها الدلالية. أي أن الخروج هو خروج سهو وغلط، لا خروج إرادة وابتكار. يطرح الناقد أمثلة عديدة. منها قول أدونيس: «لاغني لتاج- للكندة، أو هاشم أو هشام،- / غضبي يشرد الآن في غيهب، غضبي لاهروب ولاكبرياء». كتب الناقد: «رغم أن الكاتب هنا يصر على أن غضبه ليس هروباً، إلا إن الفعل «يشرد» يخله، خاصة وأن الشرود يتم [لديه] في الغيهب، أي حيث لا ترى». مثال آخر: «جدران يكاد الملائ الذي يثبتها أن يذوب كالحرير» (وبالنسبة هذا كله!). يتساءل الناقد: «آية علاقة تشبيهية بين الملائ والحرير؟ (...) هل يذوب الملائ؟ هل يذوب الحرير؟»

٤- التشبيه غير البليغ: يضرب عليه مثلاً قول أدونيس: «نساء يحملن على اكتافهن مموماً بون الزبيب، وليس لأقدامهن إلا شهوة واحدة: أن تقبلها الريح». يتساءل الناقد عن إمكان تشبه الهموم بالزبيب وهو، إلى دكنة لونه، معروف بحلاوته. وولفت النظر إلى التناقض بين هذا الكلام عن الهموم والانتقال بلا تمهيد، إلى شهوة قبله الريح.

الخلاصة، يرى نيازي أن «أدونيس كاتب غنائي من حيث المعالجة، وسلفي محافظ من حيث الموضوع». إلى هذا، فالكتابة الشعرية لديه ميكانيكية واعية، مادام يصرح: «أول ما أفعله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصلي». ثانياً أبدل علاقاتها بجاراتها. وثالثاً أغير جذرياً النسق الموضوعية فيه القصيدة» (يذكره نيازي في المصدر المذكور). بالإضافة إلى كون هذا الكلام من قبيل النيات أو البرامج المسبقة، فلا يمكن، كما عبر الناقد، «التعليق على بلاغات كهذه إلا إذا ما وجدناها مطبقة في كتاباته»، فهي تتناقض مع دعوة أدونيس إلى القصيدة التي «يجب أن تكون فوضى طبيعية» (يذكره نيازي أيضاً)، وتعرب أولاً وآخر عن مقاربة عقلية لإلهام فيها.

- وهناك، أخيراً، عنصر الارتداد الفني، وهو يمثل المخرج الأخير المتروك للشاعر عندما يريد أن يتدخل شعرياً بأي ثمن كان. يرتد إلى شعر المناسبة في أكثر صيغته عتقاً. إن الشاعر الذي كتب في خاتمة مفرد بصيغة الجمع، ضمن مائدعوه بمقاربة الغازي للغة (حيثما

تكون هذه المقاربة لدى يوحنا الصليب وسواه، بل لدى كل مبدع كبير، مقاربة
توشك والتماس، فالشاعر هو أبدأ خادم اللغة وليس سيداً لها) نقول كتب:
"أيتها الأبجدية البائسة بماذا أستطيع أن أحملك/ وأية غابة أزرع بك؟"
(«مفرد بصيغة الجمع»، دار العودة، ص ٣٥)، هذا الشاعر هو نفسه القادر
على الرجوع بهذه اللغة إلى أكثر "تجلياتها" لحظية وانقياداً لحماسة ظرف.
هكذا أنشأ في رثاء الشيخ علي حيدر، أحد أئمة قرية أدونيس الولادية
"قصابين"، في ١٩٧٥:

شمسان شمسك لم تغرب وشمس أبي

هما فضائي فضاء السبق والغلب

حملت سركما نمشي معاً وعلى

اثارنا مثل نور الآية العجب

تغيب كالشمس غابت كي تعود غداً

وتلتقي كلباء الهدب بالهدب»

ومن هذا المنظور الجمالي أو من هذه الخيانة لكل منظور جمالي، يجب
النظر إلى قصيدته في الثورة الإيرانية أول قيامها: لقد كتب:

"أفق ثورة، والطغاة شتات

كيف أروي لإيران حبي

والذي في زفيري

والذي في شهيتي تعجز عن قوله الكلمات ؟

سأعني لقم لكي تتحول في صباتي

نار عصف، تطوف حول الخليج

وأقول المدى والنشيج

أرضي العربية هارعداً يتعالى

صاعداً خالقا،

وحريقاً

يرسم المشرق الجديد، ويستشرف الطريقاً

شعب إيران يكتب للمشرق فاتحة الممكنات

شعب إيران يكتب للغرب وجهك ياغرب مات،

شعب إيران شرق تاصَلَ في أرضنا ونبيّ
إنه رفضنا المؤسَّس ، ميثاقنا العربيّ.

إننا حتى إذا ما أخذنا بـ: "أغاني مهيار الدمشقي" كشعر ممتاز (وهي
في رأينا تشبّه بالشعر الفلسفيّ وليس أكثر)، فلانملك، مع هذه القصيدة
إلى إيران، التي لانحاسب الشاعر على مضمونها (حتّى فيلسوف كميشيل
فوكو تَحَمَّس للثورة الإيرانيّة في بدايتها) بقدرما على طبيعة الشكل
والصياغة واللغة، أقول لانملك إلا أن نحس بأننا بعيدون غاية البعد عن
"فنيّة" مهيار. وإذا مانظرتم في خاتمة المطاف إلى ممارسة الانتحال، ومن ثمّ
إلى الممارسة غير المسؤولة للترجمة، فلعلكم ستتفقون معنا على غياب فاجع
هنا لأدنى علامات الاحترام لمعايير الفن واللغة والمصادقية الشخصية
والتجربة الشعرية، وفي النهاية على أن هذا السلوك ينبغي الا يشيع والأ
يتكرر، وأنّه لا يمكن بأية حال الدفاع عنه.

خاتمة

بين جميع أقسام هذا الكتاب، لعلَّ القسم الخاصَّ بالانتحال يستحقُّ خاتمة نقول فيها، بلا إساءة بإعطاء درسٍ لأحد، كيف تُلقَى ممارسة الانتحال هذه بثقلها على كامل مشروع أدونيس، ومدى الحرج الذي يتسبَّب به أدونيس لعمله وحضوره إذ يندفع في ممارسة الانتحال على هذا النحو المحزن. هو شطط بإزاء اللغة، بإزاء العالم، وإزاء نفسه، بإزاء الإنسان القابع في نفسه والذي هو وديعة الوجود لدى كلِّ منَّا. ولقد لا حظنا كيف يتدرَّج في انتحالاته هذه:

- من الانتحال الموجز (جملة أو بعض جملة)، إلى الانتحال الشامل (قصيدة أو بعضها، مقالة كاملة أو بعض مقالة)؛

- ومن الانتحال الذي يضعه بين أقواسٍ إيهامٍ واحتمال، أو يسند جملة إلى شاعرها ويهمل جملاً أخرى للشاعر نفسه، أو يدعي الرواية عن أحد فيما ينسخ نصّاً لسواه فيه، إلى الانتحال السافر لا إسناد فيه لا إشارة (كما في حالتَي النَّفَرِيِّ أو البسطاميِّ أو حالة برنار ديسبانيا).

في كتابه الرائع: "الكتابة والتناسخ" (منشورات «لوسوي»، باريس، ١٩٨٥، وقد صدر بترجمة عربية ممتازة لعبد السلام بنعبد العالي في «منشورات التنوير»، بيروت، ١٩٨٥)، كتب عبد الفتاح كيليطو أن النص المنحول يظل يتطلع إلى كاتبه، وأن القصيدة المنتحلة تظل ككيان مشطور بين كاتبها المزعوم وشاعرها الأصلي. هذا التمرُّق، وهذه النظرة المتأسسية المشطورة، ينبغي أن يهزَّأ كياننا إلى أقصى حدٍّ. بدون أية حساسية زائفة أو مفرطة، ينبغي أن نعرف البكاء من أجل بعض الكلمات المُساءة معاملتها، بكاء نيتشه أمام حصان يجلده سيده. ذلك أن الكلمات لها "أرواح" ولها ذاكرة. ومن شأنها، كما كتب الشاعر الإسباني خوسه أنخل بالنته، "أن تطرُق بآبك

في الليل لأنها لا تريد أن تتأوه وحدها في الظلام.

إذا كان هذا هو الأمر من ناحية النصوص، هذه الوقفة المسؤولة التي ينبغي أن نقفها أمامها، والتي ينسأها أغلب الباحثين في النصوصية إذ نادراً ما يدعمون بحثهم الجمالي بعمق فلسفية، فهناك جانب آخر، هو الجانب المثلّي، جانب السيادة الذاتية، يخصّ أدونيس وعلاقته بنفسه وعمله ككاتب. يمكن الرجوع هنا إلى مقولة دولوز السابق ذكرها (الجمع بين الانتحال أو النسج على منوال الآخرين والغش)، وإلى تجارب بروسست وجنيه وفكرة جورج باتاي في السيادة. سنلّ جان جنيه مرّة، وماكان منتحلاً قط، وإنما عاش لفترة من حياته على السرقة، سنلّ: "متى كفت عن السرقة؟" كان البعض يتوقّع أنّه كفّ عن ذلك مع تحقّق شهرته ورواج أعماله وحصوله على مال وفير كان يبيّذره حال استلامه. خطأ! كفت عن السرقة، أجاب جنيه، عندما اكتشفت أنّني، حتى أسرق، فأنا مضطر لإخفاء نفسي. هذا الإخفاء للذات، الذي هو نفي للذات، هو ما يجب أن يُخرج كلّ منتحل، لا أمام الآخرين أو أمام نفسه فحسب، بل كذلك، وخصوصاً، أمام الآخر المطلق المتمثل في اللغة مرفوعة إلى مصاف ضمير كوني.

إلى هذه الاعتبارات حول علاقة الانتحال بسيادة الذات، ينبغي أن نضيف علاقة الانتحال بالابداع نفسه. بما هو خلق، أي ابتكار. لا يناضل الكاتب الحديث إن كان كاتباً حقاً، وحديثاً بحق، لا يناضل فحسب ضدّ ما يمكن أن يخترق عمله من ثوابت جمعيّة وعبارات مكرسة وكليشيات لغوية وأليات نمطيّة (كهذه التي طالما فرضت نفسها على الشاعر العربي القديم)، وإنما كذلك ضدّ ما يمكن أن يتغلغل إلى عمله من حسابات الآخرين وأصواتهم على النحو الذي يهدّد بطمس صوته الخاص نفسه. صحيح أنّنا جميعاً، كما كتب بورخس، سكّان "المكتبة الكرونية" التي يلقي فيها كل شيء بصداه وتأثيره على كلّ شيء. إلّا إن طموح كل واحد هو، كما عبر مارسيل بروسست في نهاية "البحث عن الزمن الضائع"، أن يكتب هذا العمل الذي ينطلق بعالمه الخاص نفسه، والذي لا يقدر أن يكتبه أحد غيره. كالموت هي الكتابة. لوحده يموت الإنسان. ولوحده يكتب.

بهذا المعنى كتب رامبو، لنفسه أولاً، ولّغة والعالم بعد ذلك أو في الألوان ذاته، العمل الذي ما كان سيكتبه سوى رامبو. بروسست كذلك. والسياب. بسماحه بأن يخفي ذاته عبر الانتحال، فإن أدونيس، عدا كونه مارس، وبصراحة، نوعاً من الغش بإزاء اللغة والآخرين، فهو إنما ارتكب إزاء

نفسه بالذات جنحة سحق الذات وإعدامها على مذابح الآخرين. وفي هذا قصور واستقالة لا يليقان بشاعر، ولا يمكن تبريرهما البتة. لأدونيس أواليات لغوية مميزة وزخرف لفظي معروف. نتوجه بالسؤال لجميع شارحي أدونيس ومشايغيه في أن يبينوا لنا، خارج هذه الأواليات، وخارج هذا الزخرف، ما هي العاطفة الجديدة التي حملها أدونيس للشعر، بالمعنى الذي نقول فيه أن هناك عاطفة دستوفسكية وأخرى رامبووية، وحتى سيابية، وماهي جماليته في العالم، بالمعنى الذي نتحدث فيه عن جمالية هذا الشاعر أو ذاك؟ ليس الانتحال هنا حادثاً عرضياً في مسار أدونيس، إنه، كما حاولنا التأكيد عليه في مسالة شعره، نتيجة غياب أساسي ودلالة على «هوائية» متأصلة. بأمحائه، عن قصد، أمام أصوات الآخرين، كشف عن غياب الأنا العميقة التي لا تنفذها قط زخرفية محبوكة موجهة لإبهار المبتدئين. والشاعر المحاكي مطروح بدوره للمحاكاة من قبل الكثيرين. وحده المبدع الغد ليس يُحاكى. وفي جميع الأحوال، فلعل الخلاصة الرهيبة التي تفرض نفسها هنا هي أن عمل أدونيس بكامله سيظل واضعاً نفسه داخل دائرة من الارتباب والشك، تفسح في المجال واسعاً لتوقع اكتشافات جديدة في مضمار الانتحال والسلخ. إلا إذا طلع علينا الشاعر بلفتة فذة من النقد الذاتي، ستكون في الأوان ذاته لفتة إحترام كبير للذات قبل أي شيء آخر، فيقدم كشفاً لصفحات سواه التي بنها عن غير حق في صفحاته. إنها الطريقة الوحيدة لإنقاذ عمله، وإعطائه مصداقيته ونقاوته من جديد، حتى إذا كان كشف كهذا سيختزل حجمه الحالي، ما دام من المتفق عليه أن عملاً لا يكمن قط في عدد صفحاته.

pas ?

ger, avec lui, l'inconcevable à imaginer impensable.

Qu'est-ce qui nous pousse à croire qu'une chose, par exemple, a une existence réelle, qui ne dépend pas de nous ? Le fait de la retrouver chaque matin à l'endroit où nous l'avons laissée la veille. Le fait de savoir qu'elle est toujours là, même quand nous sommes absents, et que s'il nous prenait fantaisie de nous lever la nuit pour vérifier, nous pourrions le constater.

A première vue, le raisonnement vaut aussi pour les particules atomiques. Si nous faisons correctement nos calculs, nous sommes assurés de les trouver là où nous les attendons. Dans tous les cas, sans exception. Comme la table. Seulement il y a une différence. Pour déterminer la position exacte, dans l'espace et dans le temps, d'un objet comme la table, on se sert des équations de la mécanique. Or ces équations ne s'appliquent pas aux phénomènes atomiques. Pour décrire le comportement d'une particule, il faut utiliser d'autres équations, dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la mécanique quantique.

Et la mécanique quantique a une logique qui lui est propre. Pour elle, un objet n'occupe une position déterminée dans l'espace et dans le temps qu'au moment précis où l'on mesure et cette position. Et parce qu'on la mesure. Si vous cherchez à savoir où se trouve votre particule entre deux mesures, non seulement vous êtes incapable de la retrouver mais la mécanique quantique vous oblige à dire qu'en toute rigueur elle n'est plus nulle part. A la différence de la table, elle n'existe, en tant qu'objet singulier, qu'autant que nous constatons son existence. Et parce que nous la constatons. Elle n'existe que pour nous. Et à cause de nous.

La chose vous paraît bizarre ? Rassurez-vous, elle a paru très bizarre à quelques-uns des plus grands esprits de ce siècle. Einstein n'a jamais accepté les conclusions de la mécanique quantique. Il tenait que les particules ont une existence aussi réelle que la table. Et si nous ne sommes pas capables de la prouver, c'est tout simplement parce que nous ignorons certaines de leurs propriétés.

On a imaginé des expériences très sophistiquées, des circonstances tout à fait improbables, pour tenter de départager les deux thèses. Jusqu'à présent, souligne avec force Bernard d'Espagnat, la mécanique quantique a toujours eu le dernier mot. Mais ce dernier mot est encore plus singulier qu'on ne l'avait envisagé. Non seulement les particules n'existent que pour le physicien qui les mesure, mais, même quand on les mesure, elles ne se comportent pas tout à fait comme de véritables objets. Elles interagissent les unes sur les autres. A distance et instantanément, sans qu'il soit possible de distinguer un avant et un après. Comme s'il y avait entre elles « transmission de pensée ».



Albert Einstein

comme si elle s'étaient affranchies des servitudes de l'espace et du temps. Ou comme si elles n'avaient pas d'existence indépendante, comme si elles faisaient partie d'un tout. C'est ce qu'on appelle la non-séparabilité, que Bernard d'Espagnat considère aujourd'hui comme démontrée.

Conclusion : ces particules, qu'on a baptisées élémentaires parce qu'on croyait qu'elles avaient nous livrer le secret de l'Univers, n'ont pas d'existence réelle. Elles n'en ont que l'apparence. La réalité qui se cache derrière ces apparences échappe à l'espace et au temps. En bon français, elle est éternelle. Comme Dieu ou comme les vérités mathématiques.

Reste la table. Comment peut-elle exister, puisqu'elle est composée d'atomes, et les atomes de particules qui n'existent pas ? « La table n'existe pas non plus », répond d'Espagnat. L'acte fait partie, elle aussi, du monde des apparences. Notre cerveau découpe la réalité en objets, les situe dans le temps et l'espace de la même façon que nos instruments isolent les particules. La seule différence est que nous pouvons toujours débrancher nos instruments, tandis que nous ne pouvons échapper aux images que nous impose notre cerveau. Il est le produit de l'évolution, il est organisé pour répondre aux besoins de l'espèce.

Le scientifique prétend réduire la pensée au fonctionnement du cerveau, la vie aux manifestations du code génétique, les propriétés de la matière au jeu des particules atomiques. « En un sens il a raison », dit Bernard d'Espagnat, « mais la physique moderne nous enseigne qu'il faut reformer la chaîne sur elle-même. Car les particules n'existent que parce que nous les pensons. C'est un cercle. On peut le parcourir dans les deux sens. Mais il ne nous livrera jamais que des apparences. La réalité est ailleurs. Au-delà ».

On peut évidemment se contenter de rouler en rond dans le cercle des apparences, sans se soucier de la réalité en soi, de l'Être, puisqu'il nous est de toute façon inaccessible. Spontanément, c'est l'attitude qu'adoptent en général les hommes de science. Mais Bernard d'Espagnat n'est pas d'accord. Il est convaincu, lui, que la connaissance de l'Être ne nous est pas totalement interdite. N'est-ce pas la science elle-même, et la plus avancée de toutes les sciences, la physique théorique, qui nous apprend à faire le départ entre les apparences et la réalité ?

Certes, nous ne pourrions jamais contempler cette réalité face à face. Elle restera toujours pour nous « incertaine » et comme « voilée ». La science n'a de prise que sur ce qui se déroule dans le temps et l'espace. Or nous savons maintenant que le propre de l'Être est justement de déborder le temps et l'espace. Néanmoins, le reflet que nous en donne la science, même s'il est déformé, n'a rien d'arbitraire.

Et la preuve, on ne fait pas dire à la nature ce qu'on veut. Un peu comme le disque conserve dans ses sillons la trace matérielle de la musique entendue au concert, pour reprendre une comparaison empruntée au philosophe anglais Bertrand Russell.

Faut-il aller plus loin ? Puisque la science nous permet d'entrevoir quelque chose de l'Être, pourquoi d'autres expériences, plus immédiates ou plus intimes, ne nous en révéleraient-elles pas, elles aussi, certains aspects ? Bernard d'Espagnat, qui se souvient que son père était peintre, évoque l'art, la musique, la poésie, le sentiment de la beauté, l'élan du désir. Mais autant il est ferme dans sa dénonciation du scientisme, autant, sur ce point, il se garde d'insister. « C'est à chacun de découvrir son itinéraire personnel », explique-t-il.

Il sait combien les mots, en pareille matière, peuvent être trompeurs. Il se défie autant des vieilles théologies que des modernes gourous. Et il s'étonne quand certains de ses collègues physiciens prétendent retrouver dans leurs équations les leçons des mystiques indiennes ou extrême-orientales. Il est convaincu, au contraire, que la science, avec son rationalisme intrinsèque, marque une étape décisive de l'histoire de la pensée et nous oblige à poser désormais les vieux problèmes en termes radicalement nouveaux.

Mais aussi qu'elle nous oblige, aujourd'hui, à les poser, ces vieux problèmes qu'on croyait dépassés. Et dans la bouche d'un homme qui parle au nom de la science, ce n'est pas la moindre nouveauté.

GÉRARD BONNOT ●

(1) Bernard d'Espagnat, « Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée », Gauthier, 1980, 310 pages, 98 F.



الفيزياء تعلم الشعر

٣٠

بنت هذه النتائج غريبة، لنهضة الأولى. رفض أينشتاين، مثلاً، أن يقيها - وكان يقول: إن للجزيئات وجوداً واقعياً كوجود الشيء المادي - المقعد، أو غيره. وإذا كنا عاجزين عن البرهنة على ذلك، فلأننا نجول خواص هذه الجزيئات، أو بعضها.

غير أن هذا العلم (الميكانيكا الكوانتية) يؤكد أن الجزيئات الذرية لا توجد إلا للفيزيائي الذي يقيسها، وأنها حين تقاس - لا تبدو أشياء ذات وجود محدد كمثل بقية الأشياء المادية. إنها جزيئات يؤثر بعضها في بعض، عن بعد، وفي توقيت، دون أن نقدر على أن نميز بين البادئ منها والثاني: كما لو أن بينها تفاعل، أو كما لو أنها تختص من قيود الزمان والمكان، وعبوديتهما، أو كما لو أنها جزء من كل - وليس لها وجود مستقل. وهذا ما يسمى بـ «عدم القابلية على الاتصال».

٤٠

ماذا نستنتج من ذلك؟ الجواب هو أن هذه الجزيئات العنصرية (الأولية، الأساسية)، كما نسمي، من حيث أنها تتطوي، كما نظن، على سر الكون - ليس لها «وجود»، كما نقول إن للمقعد أو لغيره من الأشياء المادية وجوداً.

يا للتناقض: ما يمكن أن يكشف عن سر الوجود ليس «موجوداً»، أوليس له من الوجود غير «المظهر» - أوله نوعاً خاص من الوجود لا تنطبق عليه صفات الوجود في الأشياء المادية، أوه، إذن، وجود «روحي»، أو «ميتافيزيقي»، أو «إلهي»؟ في كل حال: هناك واقع وراء ذلك المظهر يفلت من حدود الزمان والمكان، ولهذا يمكن القول عن هذه الجزيئات أنها أبدية، خالدة، كمثل الحقائق السماوية، أو كمثل الحقائق الرياضية.

٥٠

لكن، كيف يمكن أن يوجد المقعد، ما دام مكوناً من جزيئات أو ذرات غير «موجودة»؟ والجواب هو أن المقعد غير موجود - أيضاً، فهو كذلك جزء من عالم الظواهر. ونفس ذلك أن الدماغ البشري جزء الكون الذي أشياء مادية، وموضعتها في الزمان والمكان، بالطريقة ذاتها التي تستخدم في ما يتعلق بقصص أو عزل الجزيئات الذرية. والفرق الوحيد هو أننا نقدر دائماً أن نفصل بين أوتاننا وهذه الجزيئات، في حين أننا لا نقدر أن نتخلص من صور الأشياء، التي يفرضها علينا

عالم الثقافة - ٤٠

١٠

«كنت، في البدء، مقتنعا كمثل معظم العلماء، أن العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضع والمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يمكن نكثها. وكانت هذه هي الأفكار السائدة، وقد تحتم علي، لكي أتخلص منها، أن أعود إلى أسس الفيزياء».

في هذه العودة يدجو صاحب هذا الكلام القاريه إلى أن يفكر في ما لا يمكن تصوره، وإن يتصور ما لا يمكن التفكير فيه، كما يعبر. وعلى هذا يدعو إلى أن يطرح معه هذا السؤال البسيط:

ما الذي يجعلنا نؤمن، مثلاً، بأن هذا المقعد الذي نجلس عليه، فيما نقرأ هذه المجلة، موجود وجوداً واقعياً، موضوعياً، مستقلاً عنا؟ والجواب، البسيط هو أيضاً، أن إيماننا هذا نتيجة لملاحظتنا الدائمة، المتواصلة أن هذا المقعد موجود بشكل دائم متواصل، في جميع الأوقات والحالات، ليلاً نهاراً، وسواء جلسنا عليه أم لم نجلس، وسواء كنا حاضرين إلى جواره أو غائبين عنه، فهو موجود في معزل عنا، وجوداً قائماً بذاته.

٢٠

للجزيئات الذرية التي يتكون منها هذا المقعد، وتتكون منها الموجودات، الوجود نفسه الذي يتصف به المقعد، لكن مع هذا الفارق: لكي تحدد الوضع الدقيق، في الزمان والمكان، الذي يشغله شيء مادي كالمقعد، نستخدم معادلات الميكانيكا، لكن هذه المعادلات لا تنطبق على الجزيئات الذرية، وهي لذلك لا تقدر أن تصفها أو تقيسها لكي تحدد وضعها. لذلك لا بد، لتحقيق هذه الغاية، من أن نستخدم معادلات أخرى يشكل مجموعها ما يسمى بالميكانيكا الكوانتية (أي الحركية - الطاقية، أو الموجية، كما يترجمها بعضهم، أحياناً). ولهذا الميكانيكا منطق خاص: فالشيء المادي، بوصفه مؤلفاً من جزيئات ذرية، لا يشغل وضعاً محدداً في الزمان والمكان، إلا لحظة يقاس فيها هذا الوضع، ولأننا نقيسه، ذلك أننا إذا أردنا أن نعرف مكان الجزيء بين قياسين، فسكون عاجزين عن العثور عليه، بل ستكون مضطرين إلى القول: هذا الجزيء «موجود»، لكن في لا مكان! والسبب هو أن الجزيء لا يوجد إلا حين نلاحظ وجوده، ولأننا نلاحظه: لا يوجد إلا لمن يلاحظه، وبسبب منه - على العكس من وجود المقعد، فهو لغير من يلاحظه أيضاً، وليس موجوداً بسبب من يلاحظه، وحده.

التفاح العربي - ٣٨

القسم الثاني: أدونيس منتحلاً:

- ٧٩..... الفصل الأول: إنتحال الشعراء.....
- ٧٩..... - إنتحال النقرّي.....
- ٨٤..... - الأخذ من بيرس والاصمعيّ وابن الأثير.....
- ٩٤..... - إنتحال البسطاميّ وسواه.....
- ٩٧..... - خلاصة؟.....
- ٩٨..... - أولويّة الإيقاع.....
- ٩٩..... - تهيج الذاكرة.....
- ١٠١..... - إليوت، السيّاب، وأدونيس: بين قناصٍ وانتحال.....

الفصل الثاني: في الإنتحال النقديّ:

(البيرس، هايدغر، بات، ستيتيه، المؤدّب،

- ١٠٧..... أركون، ديسبانيا/بونو).....
- ١٣٥..... الفصل الثالث: محاكاة الشكل الشعريّ (غيلفيك).....
- القسم الثالث: أدونيس مترجماً ليونفوا:

- ١٤٧..... -بدءاً بشكسبير.....
- ١٥٠..... -لطائف اللغة أخطر ما فيها.....
- ١٥٦..... -أخطاء ناجمة عن انعدام الدقّة في القراءة.....
- ١٧٥..... -مساوئ الترجمة الآلية.....
- ١٨١..... -ملابسات ناجمة عن الزيادة والحذف.....
- ١٨٧..... -ويسمّون هذه صياغة عربية.....
- ١٨٩..... -تذويب الخلفيات الأسطورية والدلالات المرجعيّة.....

وثائق

(صورة للنص الأصلي لمقالة جيرار بونو في "لوفيفيل أوبسرفاتور"،
تليها صورة للنص الأصلي لمقالة، أدونيس في "الكفاح العربي".)

Les incertitudes de Bernard d'Espagnat

Et si l'atome n'existait

A force de chercher des combines pour expliquer le monde, les savants, découragés, évoquent... Devinez Qui ?



Bernard d'Espagnat

Il y a ceux qui ne jurent que par la science et prétendent tout expliquer, la nature, la vie, la conscience, par des combinaisons d'atomes et de molécules. Il y a ceux qui se moquent de la science et se cramponnent à la foi du charbonnier. Professeur de physique théorique à l'Université de Paris-Orsay, Bernard d'Espagnat résume les uns et les autres. Il vient de publier un livre, « Une incertaine réalité », pour montrer que l'étude des atomes conduit au contraire tout droit à Dieu (1).

Remarquez, il ne dit pas Dieu. Il s'en garde bien. « Je me méfie de ces mots trop chargés d'histoire et de passions que chacun entend à sa manière, explique-t-il. Le Dieu de Voltaire n'est ni celui du Vicaire savoyard ni celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. » Il préfère parler de l'Être, de la réalité qui se cache derrière les apparences. Et il ne dit pas non plus les atomes. Parce que, pour lui, les atomes n'existent pas. Du moins pas dans le sens où nous admettons qu'une table, ou la Terre, existe.

Paradoxe ? Sans aucun doute. Mais Bernard d'Espagnat estime qu'on n'y échappe pas, qu'il n'y a pas moyen d'interpréter autrement les résultats de la physique contemporaine. Car il n'est pas de ces aimables rêveurs qui, sous prétexte de ménager la chèvre positiviste et le chou du spiritualisme, sont prêts à malmenager les faits. Homme de science il s'est voulu, lorsque, dédaignant l'argent et les honneurs, il a choisi, à la sortie de l'École polytechnique, de se consacrer à la recherche. Et homme de science il entend rester « Si, de

main, une découverte inattendue condamner mes idées, je n'hésiterais pas. Entre mes convictions et la science, entre l'intuition et la raison, je choisirais toujours la raison. »

Il a étudié la physique à Paris auprès de Louis de Broglie, à Chicago auprès d'Enrico Fermi, à Copenhague auprès de Niels Bohr, trois des pères fondateurs de la théorie atomique. Il a travaillé au Centre européen de Recherches nucléaires, à Genève, et aujourd'hui, à 64 ans, il dirige le Laboratoire de Physique théorique et des Particules élémentaires d'Orsay. Il est discret, affable, réservé. « Je n'exalte pas toute découverte pour elle-même, dit-il en souriant. Je n'ai pas l'attitude exclusive du

pionnier. Je suis tout autant un homme de synthèse. »

Il a eu du mal et il ne s'en cache pas. « Au départ, j'étais convaincu, comme la plupart des scientifiques, que la science décrit la réalité telle qu'elle est, raconte-t-il. Positivisme et matérialisme avaient à mes yeux les couleurs de l'irréfutable. C'était des idées reçues, mais, pour m'en dégager, il m'a fallu remonter jusqu'aux fondements de la physique. » D'où la force singulière de son livre. Il ne cherche pas à impressionner le lecteur. Il se contente de le mettre en présence des faits, de les examiner avec lui. Pour l'obliger, peu à peu, de maintenus dissipés en objections réfutées, à envi-

« Le Rossignol » (1962), de René Magritte (coll part.)



دقائق خواطر

- ١ -

حفظ أن الضوء يكتب ولا يقرأ.
أذا لولا ذلك،
لبقي غائبا - مأخوذا بقراءة الظلام

- ٢ -

يحب الشجر
أن يغني الأغاني
التي لا تذكرها الريح

- ٣ -

دائما، يغير الغبار شكله
تحية لمشيقة الريح.

- ٤ -

هل العلم يخاف من البقعة؟
أفك لا يزور ولا يصادق.
إلا الأجلان التائعة؟

- ٥ -

... قمر، - شمع
كرسيه الليل
وغداة الضوء.

- ٦ -

بغير ما يكون الوجه
تلبها للخلق،
يكون مستقلا، وحرا.

- ٧ -

الريح، - المرقأ الوحيد
المتحرك أبدا
في اتجاه المجهول.

- ٨ -

اسمع أجراس القبار
تتلى هزينة
من علق الريح.

- ٩ -

النجمة هي كذلك
حصاة في حقل الفك.

- ١٠ -

وحده الذي امتزج بالافق
يكر أن يفتح طريقا.

دماغا، فهو نتاج التطور، وهو منظم بطريقة دقيقة لكي يلبي حاجات النوع البشري.

- ٦ -

يمكن الإنسان أن يكتفى من الوجود بطواهره، دون الاهتمام بما وراءها - الوجود «الحقيقي»، بحجة أن الوصول إليه متعذر. وهذا ما يقوله رجال العلم، وبعض يسحر ممن يحاول أن يتجاوز الطواهر - أي أن يتجاوز «اللاوجود»، بشهادة العلم ذاته، إلى «الوجود».

غير أن معرفة هذا «الوجود» ليست ممنوعة عليا، كليا، والعلم نفسه، على الأقل في جانبه الميرياني - الكوانتي، يؤكد ذلك. ربما لن نقدر أن نرى حقيقة هذا الوجود، وحدها لوحه، فهي ستبقى احتمالية - كما لو أنها وراء حجاب، كما يقول رجال الضفة الثانية - «العلم الإلهي».

وأذا كنا نعرف أن العلم محدود، ولا سيطرة له إلا على ما يجري في الزمان والمكان، فأننا نعرف أيضا، بقوة هذا العلم نفسه وبكتشافاته، أن الوجود الذي يكمن وراء الطواهر، والذي هو الوجود الحق، يتجاوز الزمان والمكان. وإن الإنسان اليوم مدفوع بالعلم نفسه، هذه المرة، وليس بالدين والنسوة، إلى أن يكشف عن سر هذا الوجود.

لماذا لا نسعي إذن إلى الدعوات والدعوات التي تحيينا من تجارب أخرى - عبر العلم وغير الدين؟ نتجارب أكثر مباشرة، وأكثر حميمية، وأكثر التصاقا ببعض الحياة؟ تجربة الفن - الشعر، الموسيقى - تجربة الجمال، تجربة الحب والرغبة. تجربة التصوف؟

- ٧ -

هذه الأسئلة الوجودية التي تطرحها الحصاص التي يتصب بها «وجود» الحزيبات الذرية، بحثها وتحتها كتب علمية كثيرة، بشكل أو آخر، قليلا أو كثيرا، مدلورة أو مباشرة.

بين الكتب الأخيرة في هذا المجال، كتاب صدر حديثا، للعالم الفرنسي الفيزيائي برنارد ديبانبا، بعنوان: «واقع احتمالي. العالم الكوانتي - المعرفة والديمومة»، وهو نفسه صاحب القول الذي يتصدر هذه الكلمة.

أوروبا وهويتها

ما الأولة أو الاسمية التي تمثلها أوروبا، القارة المعجزة، على الصعيد التاريخي؟ إنها تلك التي تقوم على حقيقة أن هذه القارة هي أم الثورات الحديثة، وإنها تبعا لذلك مركز الحداثة.

هكذا تقدم أوروبا المثال عن التاريخ الأقرب عهدا، وتحسد وحدة الاستمرار والانقطاع في آن. ومنذ الثورة الفرنسية، قال المفكرون أن هناك انقطاعات، مفردة لكنها خطيرة، بين العصر الأوروبي الحاضر، والمراحل الماضية كلها.

وكان النقاد الذين عاصروا الثورة، مفكرو المثالية الألمانية (وقبلهم، محلهم عصرهم الكبار: ماركس، توكفيل، كومت، كبير كيجارد) قد تنبأوا جميعا بعصر سيؤدي إلى تغيير يكون من الحضرة في نية العلاقات الاجتماعية على الأخص، بحيث يؤدي بالناس - سحاييا هذا التغيير، إلى نوع من الجنون.

هذا ما يقوله باحث انكليزي معاصر هو بيتر سلوتر ديكل، وما يشخصه باحث ألماني هو ميخائيل توتشين، قائلا ما خلاصته عن العلاقة القائمة بين الاندفاع في الحداثة وانعدام الذاتية التراثية: منذ وقت طويل، منذ منتصف القرن الأخير، لم نعد نعرف من نحن، بوصفا شعبا، ولا ماذا نمسور. أن أوروبا تتأرجح بين الهوية القديمة التي انتهت، ووعي الدات الجديد، الذي لم يكتمل بعد. ■

عالم الثقافة - ٥ -

المحتوى

٥.....	مقدمة الطبعة الثانية.....
	القسم الأول: ماهو التناص؟:
١٣.....	الفصل الأول: أحكام السرقة لدى العرب.....
١٤.....	- أحكام «الوساطة».....
٢٢.....	- الحاتمي في رسالته في شعر المتنبي.....
٢٣.....	- الشيخ البديعي في «الصبح المنبي».....
٢٧.....	الفصل الثاني: التناص في الادب الغربي:.....
٢٧.....	-مدخل أساسي: حالة لوتريامون.....
٣٤.....	- تحديد التناص.....
٣٨.....	- جيني: شكلانية التناص.....
٥٨.....	- تقاطعات جويسية.....
٦٧.....	- في التناص النقدي.....
٧٥.....	- الاستباعات المعرفية للتناص.....
٧٨.....	- ما وراء المراة.....

١٩٠.....	- "جمعة المحتجب في ترجمة أدونيس
١٩٦.....	- أدونيس ونظرية الترجمة
	القسم الرابع: في التفكك الذاتي للأثر الشعري:
٢٠١.....	- إحدى عشرة نقطة في تفكك أدونيس
٢٠٨.....	- «شعرية» سياحة
٢١٩.....	- خاتمة
٢٢٣.....	- وثائق
٢٢٩.....	- المحتوى